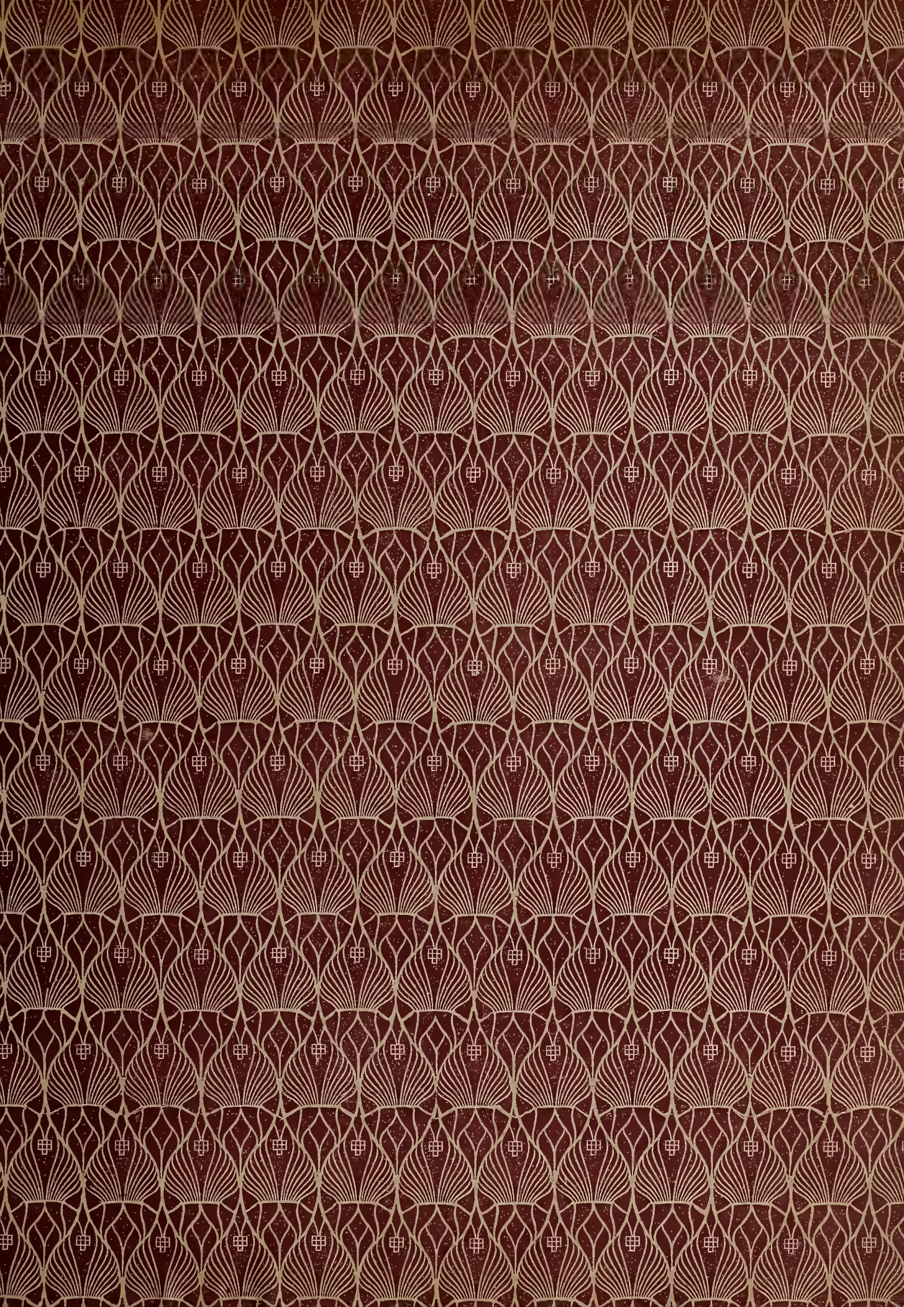






A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

A
MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

A LEGRÉGIBB IDŐKTŐL A XIX. SZÁZAD VÉGÉIG

NÉGY KÖTETBEN, SZÁMOS KÉPPEL ÉS MŰMELLÉKLETTEL

A VALLÁS- ÉS KÖZOKTATÁSÜGYI M. KIR. MINISZTER MEGBIZÁSÁBÓL

SZERKESZTI

BEÖTHY ZSOLT

BUDAPEST

LAMPEL R. KÖNYVKERESKEDÉSE

(WODIANER F. ÉS FIAI) RÉSZVÉNYTÁRSASÁG

1906

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

A LEGRÉGIBB IDŐKTŐL A XIX. SZÁZAD VÉGÉIG

I. KÖTET

Ó-KOR

IRTÁK

SEBESTYÉN GYULA, MAHLER EDE, LÁNG NÁNDOR,
ZSÁMBOKI GYULA, KUZSINSZKY BÁLINT

BUDAPEST

LAMPEL R. KÖNYVKERESKEDÉSE

(WODIANER F. ÉS FIAI) RÉSZVÉNYTÁRSASÁG

1906

MINDEN JOG FENTARTVA

TARTALOMJEGYZÉK.

NEGYEDIK RÉSZ.

ÖTÖDIK RÉSZ.



ELŐSZÓ.

A művészetek történetének ezt az első kötetét, melylyel a vállalat megindul, a kiadó társulat, a munka írói és alulírott szerkesztője, elbizakodás és dicsekvés nélkül, de örömmel és azzal a tisztességes öntudattal bocsátjuk a közönség kezére, hogy közmívelődésünknek törekedtünk vele szolgálatot tenni.

Az utóbbi évtizedek alatt kormánynyilatkozatokban és tudós fejtegetésekben, paedagogiai közleményekben és hirlapi cikkekben sűrűn hangzott fel az óhajtás, hogy iskolai képzésünknek úgy, mint általán közmíveltségünknek múlhatlan szüksége van gyarapodásra műszeretetben, műízlésben, műismeretben. A társadalmi, gazdasági és erkölcsi érdekeknek egész sora támogatja ezt a kivánságot s a belőle indult gyakorlati törekvést. Buzgó részt vesz benne a közoktatási kormány, mely fiatal képzőművészetünk egyenes támogatása mellett újonnan készült tanterveinkben és utasításainkban tudtommal az első kísérletet tette a művészeti képzésnek közép- és alsó-iskolákban való hivatalos szervezésére; részt vesznek művészeti, tudományos és közművelődési intézeteink, irodalmunk és sajtónk. A mozgalom elméleti méltatása s egyes ágainak és mozzanatainak részletes ismertetése nem ide való; de legalább általánosságban meg kellett emlékeznem felőle, mert vállalatunk is ugyanennek a törekvésnek szolgálatára van hivatva. A műízlésnek és műszeretetnek s annak az egész kulturális haladásnak, melyet ez irányban óhajtunk és várunk, elengedhetetlen föltétele a műismeret, mely komolyságát, mélységét, állandóságát, biztos szempontjait nem merítheti másunnan, mint a művészetek történeti tanulmányából, kisérleteikkel és remekeikkel, fejlődésökkel és törekvéseikkel való foglalkozásból. A remekműveket is valójukban csak kezdeteikből érthetjük meg s az újak művészi világának is legkönnyebben és legbiztosabban a régi nagyok hódíthatnak meg bennünket. Az a műízlés és műszeretet, melylyel míveltségünket kell kiegészítenünk, csak ezen a történeti alapon érhetik és erősödhetik. Amaz érdemes, össze-

foglaló és monografikus munkák után, melyek irodalmunkban ezt a célt kivánták és kivánják szolgálni: a mi terjedelmesebb művészettörténeti kézikönyvünk is az említett feladatnak, a komoly műismeret történeti alapon való terjesztésének, mívelt közönségünk minél tágabb körében való betöltésére igyekszik.

Ennyit a vállalat aktualitásáról. Tervéről, beosztásáról, módszeréről leghelyesebben és legvilágosabban maga a munka számolhat be. Feladata szerint minden közleményében igyekeznie kellett s igyekezett is rá, hogy lehetőleg alkalmazkodjék a magunk mívelt nagy közönsége színvonalához és igényeihez; hogy a külföldi művészettörténeti kézikönyvek anyagát különösen oly műtárgyak ismertetésével vagy példázó bevonásával egészítse ki, melyek a magunk hazai közgyűjteményeiben őriztetvén, eredetiben is könnyen és tanulságosan megszemlélhetők; hogy a művészetben vezető nemzetek fejlődésének, irányainak, remekeinek a mi nemzeti életünkre és művészi törekvéseinkre való hatását is mindvégig kellő figyelemben részesítse. Egyetemes művészettörténetet nyújtunk, de igyekeztünk mindig eszünkben tartani azt a feladatunkat és követelményeit, hogy magyar közönségnek nyújtjuk.

A vállalat vezetésére Wodianer Artúr tisztelt barátom, a közoktatásügyi kormánynyal egyetértésben, kért meg. Jól tudom, hogy e feladatra könnyen találhatott volna nálam sokkal hivatottabb és alkalmasabb szakembert s figyelmét talán inkább az a föltevése irányozta reám, hogy én közönségünkkel hosszú idő óta írói összeköttetésben állván, hozzájárulhatok a munkának olyan tervezéséhez s az anyagválasztásban, berendezésben és előadásban olyan alakításához, mely viszonyainknak megfelel. Hosszú vonakodás után nem állhattam ellene a kitartó, szíves sürgetésnek. Érezvén erőm fogyatékosságát, legalább mindent elkövettem, hogy a legjobb erőket csoportosítsam a vállalat köré. Őszintén sajnálom, hogy különböző akadályok miatt nem voltam képes megnyerni mindazokat a kiváló szakembereket, a kiket még óhajtottam volna; de annál mélyebb köszönetet kell mondanom összes dolgozótársaimnak, kik átlátva a tervezett munka jelentőségét, kitünő buzgalommal láttak munkához s tudásuk, ízlésök és lelkesedésök egész erejével fáradoztak rajta, hogy közös vállalatunk minél tisztesebben töltse be feladatát. A szakértő bizonyára fel fogja ismerni, külön kiemelés nélkül is, hogy a könyvnek hány közleményében találkozik nemcsak a jó források után dolgozó, hasznos ismertető munkával, hanem a komolyan népszerű előadás formájában önálló tudományos búvárlat és felfogás becses eredményeivel. Köszönet nekik, kik a tudós méltó munkaköréből nem tartják kizártnak a közönség egyenes taní-

tásának nemes feladatát. De külön és hálás köszönettel érzem magamat adósnak a vállalat segédszerkesztője, dr. Láng Nándor barátom iránt. Ha van becse munkánknak, ha kitűzött célját bármely részben megközelíti: a legelső sorban és legfőképen az ő beható gondjának, fáradhatatlan munkakészségének és alapos szakképzettségének az érdeme.

Adja isten, hogy vállalatunk csak némi részben is betöltse hivatását, mely szemünk előtt lebegett s munkánkban biztatóan vezetett. Jól tudjuk, hogy az egész vállalat természetéből, a kezdet nehézségeiből könnyen eredő bajokat, fogyatkozásokat nem voltunk képesek mindig elkerülni, de meg leszünk elégedve, ha munkánk sikere csak kis részben is megfelel a kiadó áldozatkészségének és a mi jó szándékunknak.

Budapesten, 1905 november 1.

Beöthy Zsolt.

ELSŐ RÉSZ.

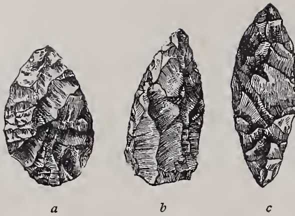
AZ ŐSKOR MŰVÉSZETE.*

Ó-KŐKOR VAGY PALAEOLITH-KOR.

Az emberi munka legelső alkotásai egyúttal a művészetnek is legrégibb emlékei. Ezek az emlékek pedig abból az évezredek tízszeresével mérhető korból valók, midőn világrészünknek alakzata, égalja és állatvilága más volt, mint a mai. A jégkor barlanglakó ősembere hagyta ránk ezt az örökséget, a ki az irtatlan erdőségekben a ma már kihalt fajú mammutra, gyapjas szarvorrúra, barlangi oroszlánra, őstulokra stb. vadászott, együtt élt a rénszarvassal s vele együtt tünt el világrészünk déli és középső vidékeiről. A Pyrenéktől a Brit-szigetekig s innen Belgiumon és Németországon át a Kárpátokig barlangokban és vízmosásokban az említett állatok csontjaival és égett fa szenével elegyesen a kutatók kőből és csontból készült ezernyi olyan eszközökre akadtak, a melyek világosan magukon hordják az emberi munka bélyegét s megmondják azt a célt is, a melynek szolgálatára szánva voltak. Sőt többet is tesznek: módot adnak rá, hogy bepillanthassunk annak az ősidőkből való embernek a lelkébe, a ki az élet küzdelmeire eszközt teremtvén magának, először élvezte az alkotás gyönyörűségét és ennek látható kifejezést is igyekezett adni. A hogyan ezt tette, az volt az ő művészete.

A kovakőből tördelt első kőbalták készítésekor az ember bizonyára nem törekedett többre, mint hogy ezek a szükségnek és a célnak megfeleljenek. S ha eszközei elég hegyesek vagy elég élesek voltak, meg lehetett elégedve munkája eredményével. De midőn eszközei segítségével mind könnyebbé vált a vad elejtése, a vadászat egyre kevesebb zaklatottsággal és időveszteséggel járt, a pihenésre pedig több-több idő jutott: az ember megismervén eszközei nagy becsét, fölös szabad idejét minden igyekezetével tökéletesítésökre fordította.

* A *praehistorikus* vagy *történetelőtti idők* helyett az *őskor* elnevezést használjuk, a mely, azt hiszszük, megszerezte már a polgárjogot irodalmunkban.



1. kép. Nyílhegyek az ó-kőkorból.
(Délfranciaországi lelet).

Ebbe az ő igyekezetébe — ősi tulajdonsága az emberi léleknek! — a maga-megkülönböztetés, a vetélkedés érzése is belejátszott, a melynél fogva az ember magát és a mi az övé, mindig szerette többre tartani és többnek mutatni a másénál. Nem is ütközhetünk meg rajta, hogy a hiúságot is ott találjuk a művészet bölcsőjénél. Mert mikor az ember arra is ügyet kezdett vetni, hogy eszközeit tetszetősebbekké, anyaguk megválogatásán és célszerűségük fokozásán felül még más valamivel is értékesebbekké tegye, már arra az ösvényre lépett, a mely kanyargó és hosszú úton ugyan, de a művészet magasságába vezet.

A tömérdek durva kőeszköz közül, a melyeket az ember csupán pattintgatással bírt még idomítani, sok az olyan, a melyeknél az alak szabályossága és a szabályos alak előteremtésében az arányosságra törekvés szembeszökő. Az ilyen eszköz tökéletesebb is, tetszetősebb is, mint az e tulajdonságok nélkül szűkölködő. Az alábbi három nyílhegy a délfranciaországi barlangokból (a Saint-Germain-en-Lay-i múzeumban, 1. kép *a*, *b*, *c*), világosan mutatja a szabályosságra és arányosságra való törekvést. Már több ügyességről és szabadabb alakításról tanuskodnak az irországi nyílhegyek (2. kép, *a*, *b*, *c*, a Royal Irish Academyban), a melyek egyfelől a nyélbeillesztéshez is alkalmazkodnak, másfelől meg levélminták utánzását árulják el. Még határozottabban látható e törekvés azokon a dánországi leleteken (3. és 4. kép, *a*, *b*), a melyek közül az első dárdahegy, a másik kettő meg tőr: valóságos remekei a kovapattintgatásnak.



2. kép. Nyilhegyek az ó-kőkorból.
(Írországi lelet).



3 kép. Dárdahegy.

4. kép. Tőrök.

Készítőik nagyot haladtak a művészet felé vivő úton, midőn természeti tárgyak utánzásában az első kisérletekre merészkedtek. Innen már csak egy lépés volt odáig, hogy természeti tárgyak utánzását eszközeikre diszítés gyanánt is alkalmazzák. Erre a kő anyaga természetesen nem volt alkalmas. Annál készségesebben kinálkoztak rá a csonteszközök, a melyek a kemény és hegyes kovaszilánk karcolásának lágyan engedtek.

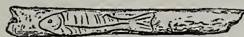
Az 5-ik kép két csonteszköze (*a*, a Saint-Germain-en-Lay-i múzeumban és *b*, a konstanzi Ros-

garten-múzeumban) szépen mutatja az ilyen utánzásra való törekvést. Az egyiken állatalakok szerepelnek a hegyes fegyver diszítése gyanánt; a másikon a kötözés utánzása szalagdíszképen fonja körül a karcsú szigonyt. A többi eszközökön (*c* a konstanzi Rosgarten-múzeumban, *d*—*f* a st.-Germain-en-Lay-i múzeumban) vonaldiszítés foglal helyet: egyenes és hullámvonalak, párhuzamosan és zegzugosan, arányos beosztással, egymást váltogatva és sorjába rakott dudorodásokkal tarkítva. Bizonyára természeti tárgyaknak egyszerűsített schémái vagy e schémák önkényes változatai, a szerint, a hogyan készítőik képzelete játszott velük. Mindenesetre a stilizálás első kezdetei a diszítésben.


a b c d e

5. kép. Csonteszközök az ó-kőkorból.

Egészen más természetűek azok a képes *ábrázolások*, a melyek szintén csonteszközökön fordulnak ugyan elő, de a stilizálásra való törekvés nélkül a természetet hű megfigyeléssel utánozzák. Nem is tulajdonképeni diszítés a czéljuk. A csonteszköz sima felszíne csupán arra való, hogy alkalmas, sík lapot szolgáltasson a természeti tárgy rajzának. S az a rajz magával az eszközzel, ennek eredeti alakjával és rendeltetésével semmiféle kapcsolatban nincsen. Ha a fentebb ismertetett leletek bizonyos értelemben a műipar első kezdeteit sejtetik velünk, ezek viszont az önálló alakításnak, a szabad művészetnek első szárnypróbálgatásai. Többnyire állatalakok utánzatai, de nem hiányzik közülök az ember sem. Csupán körvonalakkal ábrázolnak még; ezt azonban sokszor bámulatraméltó ügyességgel és határozottsággal teszik. Különösen a rénszarvas-alakok meglepők e tekintetben, talán annak bizonyságául, hogy ez az állat némikép háziállata volt már ekkor a barlangi embernek, s körülötte élvén, bőséges alkalmat szolgáltatott az elmélyedő megfigyelésre. A 6. kép egy rénszarvas-agancs darabján (melyet Franciaországban La Madeleine-nél, a Dordogne départementben találtak) hal látható; a 7. képen ugyancsak rénszarvas-agancson (Laugerie-Basseból, Dordogne-ban) egy kőszáli kecske feje; a 8. kép (Dordogne-i lelet) mintha valami történetet beszélne el, mert a jól felismerhető kígyó- vagy angolna- és emberalak, meg a két lófej aligha kerültek ok nélkül egymás mellé. Legszebb és legtökéletesebb művészi rajza azonban ennek a kornak kétségkívül az a legelő rénszarvas, mely a 9. képen látható (svájci lelet).



6. kép. Halrajza egy rénszarvas agancson.



7. kép. Kőszáli kecske rajza egy rénszarvas agancson.



8. kép. Csoportos rajz rénszarvas agancson.

Már a fentebbi képek egyikén-másikán (6., 7. kép) is feltünő a körvonalak mély bevésése, a mi által maga az alak szinte kidomborodik a síkból. Nem hiányoznak azonban olyan leletek sem, a melyek a *plasztika* első kisérleteivel lepik meg a szemlélőt. Némely példányok úgyszólván stilizálva, mások viszont a leghívebb természetességgel utánozzák a kiszemelt állatalakot. A 13. kép egy mammut egész testét (a British Museumban, Londonban), a 10. alatti meg egy pézsmaökör fejét (a konstanzi Rosgarten-múzeumban) ábrázolja, inkább a jellemző testtulajdonságok kiemelésére, mint a hűségre törekedvén. Az eddig napfényre került hasonló plasztikus faragások közül kétségtelenül legtökéletesebb az a rénszarvas-agancsból faragott tőr (a Saint-Germain-en-Lay-i múzeumban) a 11. képen, a melynek nyele elbukott rénszarvas alakját mutatja. Fejét felnyujtja, szarvai hátra vannak vetve nyakára, első lábait hasa alá szedi és hátsó lábai a tőr pengéjén nyulnak végig. Az állat testtartásában annyi az élet, a részletek kidolgozásában a természetes hűség és a technikai ügyesség, hogy e kor művészetének bizonynyal egyik legszebb emléke és méltó párja a sík lapra karcolt legelésző rénszarvasnak (9. kép).


9. kép. Legelő rénszarvas rajza az ó-kőkorból.


10. kép. Agancsból faragott pézsmaökör-fej.

Nem annyira a művészi alakítás tökéletessége, mint inkább a felfogás és alkalmazás nagyobb függetlensége miatt nevezetesek azok a mammut-agyarból vagy elefántcsontból faragott apró, női alakok, a melyeket a délfranciaországi barlangokban nemrég találtak. Egyiköket (Laugerie-Basseból, jelenleg a párizsi természetrajzi múzeumban) a 12. képen mutatjuk be. E női alak feje, nyaka, lábavégei hiányoznak, melle meg van rongálva; de magának a testnek arányossága olyan fejlett művészi érzékre vall, a milyenre a történeti kor legrégibb alkotásain sem találunk mindenütt.

Ha erről a magaslatról még egyszer végigtekintünk az ó-kőkor emlékein, könnyen összefoglalhatjuk az eredményeket. A miket emez emlékek közül bemutattunk, bizonyos rendbe foglaltuk ugyan; de nem mernénk állítani, hogy ez a mi rendünk magának a fejlődésnek egymásutánjával is mindenütt és mindenben azonos. Hogy a természetes tárgyak utánzása megelőzte-e a vonaldiszítést, vagy emez stilizálás útján amabból fejlődött-e, továbbá hogy a kor és a fejlődés menete dolgában az állatalakoknak sík lapon való vagy plasztikus ábrázolását illeti-e meg az elsőség: inkább elméleti, mint történeti problémák. Az utóbbi

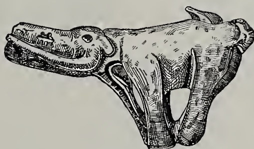

11. kép. Rénszarvas agancsából faragott tőr.

szempontból, legalább egyelőre, már csak azért sem lehetséges eldöntésük, mivel az ily leletek száma aránylag csekély, maguk a döntő fontosságú leletek pedig világrészünknek egymástól távol fekvő helyeiről valók s koruk az általános kereten belül közelebbről nem is határozható meg. Ha azonban ennek a feladatnak a megoldása a jövőre vár is: annyit kétségtelen tény gyanánt fogadhatunk el, hogy az emberi művészet kezdeteit az ó-kőkorban kell keresnünk s hogy ennek a kornak a művészete megfigyelés, felfogás, alakítás, technikai ügyesség és változatosság dolgában aránylag magas fokot ért el. Sok tekintetben magasabb fokot, mint a milyenre az őskornak későbbi korszakaiban találunk. S ez a jelenség annál meglepőbb, mivel az ó-kőkor barlanglakó embere, vadász-halász életmódjánál fogva, alacsonyabb műveltségi fokon küzködött a létért, mint az utána következő korok baromtenyésztő és földművelő népei. De viszont ezekkel szemben javára szolgált, hogy beláthatatlan időkön keresztül ugyanazon természeti körülmények között élt s abban a körben, a melyet a természet mostohasága rákényszerített és a melyen felül nem emelkedhetett, tehetségeit minden lehető irányban kifejleszthette s műveltségének bizonyos érettséget adhatott. Ez magyarázza meg életmódjának kezdetlegessége mellett is művészetének aránylag magas fokát.



12. kép. Elefántcsontból faragott női alak.

Továbbfejleszthette volna-e a barlanglakó ember ezt az ő műveltségét, ha körülötte a természet meg nem változik; — avagy nem alkalmazkodhatott volna-e a természet megváltozásához, hogy ily módon jusson a műveltség magasabb fokára? — Meddő kérdések! A hogy a gletscherek lassankint visszahúzódtak a magas hegységek közé, az erdők ősvadjai egymásután kipusztultak és a rénszarvas is megkezdte éjszakra vándorlását: a barlanglakó ember is vele költözött, mert élete fentartását ettől az állattól nem bírta többé elválasztani. A lakatlanúl maradt tanyákon nem hagyott utódokat maga után. Örököseivé a sarkvidéki népek váltak, a kik ma is úgy élnek, a hogyan ő élt s jóformán azt a műveltséget, azt a művészetet vallják a magukénak, a melyet az ó-kőkori emlékek tanulságaiból megismertünk.



13. kép.
Rénszarvas-agancsból faragott mammut.

ÚJ-KŐKOR VAGY NEOLITH-KOR.

A barlanglakó ember helyét a természeti körülmények ama nagy átalakulása után, a mely őt éjszakra űzte, új népek foglalták el. Baromtenyésztő, pásztorkodó népek, a melyek már ismerték, itt-ott űzték is a földművelést. Azok az állatfajok veszik körül őket, a melyek ma is lakói világrészünknek s háziállataink — köztük a kutya — hűséges társaik már vándorlásaikban. Életmódjuk fejlettebb foka megszaporította szükségleteiket s nagyobb műveltségük módot is adott rá, hogy kielégítésükről gondoskodhassanak. Eszközeik tökéletesebbek, változatosabbak; ruhát készítenek, házat építenek maguknak, sírhelyet az elhunytaknak. De a mi műveltségük van, idegenből, hosszú vándorlásaikról hozták magukkal. Elődeiknek még nyomát is eltemette a föld; életüket, műveltségüket nem kapcsolhatták amazokéhoz.

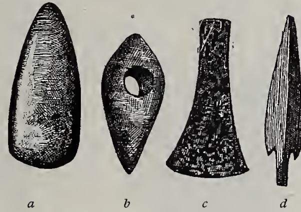
Nem lehetetlen, hogy ezek az új népek az Ázsiából bevándorló árjáknak voltak első rajaik. Mindenesetre olyan helyekről jöttek, a hol a durva, csiszolatlan kőeszközök használatát a vadász-halász életmóddal együtt már abbahagyták s megtanulták annak a módját, hogy a követ csiszolással miképen tegyék az ember szolgálatára alkalmasabbá. Maguk után hagyott emlékeik közül ép ezek a csiszolt kőeszközök a legszámosabbak, a legjellemzőbbek; ezért azt a kort, míg az ember a fémnek használatáig el nem jutott, *a csiszolt kőeszközök korának* vagy röviden *új-kőkornak* nevezzük.

E kornak emlékei nagyobb számmal maradtak ránk s fejlettebb életről és gazdagabb művészetről tanuskodnak, mint a milyennel az ó-kőkor leleteiből megismerkedtünk. De mivel az új-kőkor itt világrészünkön nem folytatása az ó-kőkornak: nem lep meg, hogy e kettőnek műveltségében, főképen pedig művészetében kevés közösségre találunk. Sőt művészet dolgában, bármennyire bővült is ennek köre az új-kőkorban, a régihez képest nyilvánvaló a hanyatlás. Azt az ügyességet, a melyet a természeti tárgyak vonalszerű és plasztikus ábrázolásában a barlanglakó ember elért, az új jövevények nem hozták magukkal s hogy saját erejükön szerezzék meg, arra nem volt idejük, érkezésük. Kőeszközeiken kívül haladást csupán annyiban és ott találunk, a hol új tényezőket visznek be a művészet fejlődésébe. Az új-kőkornak már van keramikája és az építés megkezdése is az ő dicsősége.

A *kőeszközök* alakja a dolog természeténél fogva nagyjában a régi maradt; de ez az alak csiszolással és a könnyebben megmunkálható kőfajok megválogatása mellett sokkal szabályosabbá és tetszetősebbé vált. Épen nem ritkák az olyan példányok, a melyeken az izlés finomsága és a kivitel tökéletessége igazán bámulatraméltó s merőben elüt a kor ékszereinek és plasztikus ábrázolásainak esetlen nehézkességétől. A 14. képen néhány ilyen eszköz látható egymástól messzefekvő helyek leletei közül (*a*, Sziciliából, Castrogiovanniból származó véső, jelenleg a palermói egyetem gyüjteményében; *b*, kalapács a lüneburgi kerületből,

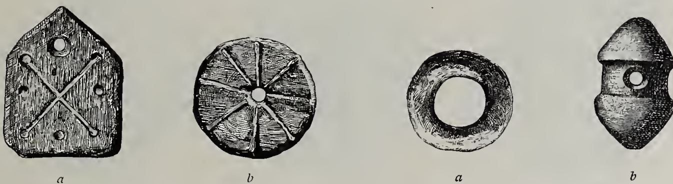
a hannoverai tartományi múzeumban; *c*, tűzkő-véső Schonenből és *d*, palából készült dárdahegy Norrlandból, az utóbbi kettő a stockholmi múzeumban).

Az *ékszerül* használt készítmények nagy száma arra vall, hogy az ember most még nagyobb gondot fordított a maga megkülönböztetésére. A társas együttélés megváltozott módja egyre több ösztönzést szolgáltatott rá s kielégítésében nem is voltak válogatósak. Inkább anyaga, mint kidolgozásának művészete adta meg az ékszernek az ő értékét. Kőből, csontból, kiégetett agyagból készültek rendesen s többnyire szabályos geometriai idomot utánoznak: sokszöget, kört beléjük vájt lyukkal (15. kép *a*, *b*, a bajor tudományos akadémia praehistorikus gyüjteményében, Münchenben), hogy a felakasztásra alkalmasak legyenek s diszítés gyanánt bemélyített egyenes vonalakkal és pontokkal. A 16. képen meg két borostyánkő ékszer rajza látható. Az egyik (*a*, keletporoszországi lelet, a königsbergi múzeumban) gyürű, — a másik (*b*, a stockholmi múzeumban), orsóalakú; kezdetleges megmunkálású és teljesen diszítés nélkül való mindakettő. Ethnographiai jelentőségük kétségtelenül nagyobb, mint művészeti értékük.



14. kép. Új kőkorszakbeli eszközök.

Ennek a kornak a művészi alakítás és diszítés szempontjából egyaránt legérdekesebb emlékei az *agyagedények*, a melyek összetöredezve, cserepekben, de teljesen ép állapotban is a leggyakoribb leletek közé tartoznak mind az élők egykori tanyáin, mind az elhunytak sírkamráiban. A keramika kezdeteit tárják elénk s noha a leletek világos tanusága szerint az új-kőkor embere nem ismerte még a fazekas-korongot, meglepő mindjárt itt a kezdet elején az edények alakjának szabályossága, változatossága, sokszor merészsége s csaknem minden esetben a megmunkálás gondossága és finomsága. Hogy az ember mennyire meg-



15. kép. Újkőkorszakbeli ékszerek. 16. kép. Borostyánkő ékszerek.

becsülhette emez alkotásait, semmi sem bizonyítja jobban, mint a diszítéseknek az a bősége, a melylyel ezeknek az edényeknek felszínét elborította. S ezek a diszítések a mi szempontunkból annyival jelentősebbek, mivel fejlődésüket úgyszólván lépésről-lépésre kisérhetjük. Nem szólván az edények szimmetrikusan elhelyezett dudorodásairól és mélyedéseiről, a melyek szintén ékességül szolgálhattak,

a legkezdetlegesebb diszítést úgy állították elő, hogy a kiégetés előtt a nyers, puha agyagba körömmel, kagylóval vagy más alkalmas tárgygyal ezek alakját nyomogatták be hol párhuzamosan fektetett vízszintes sorokban, hol ezeket váltogatva, harántékosan és zegzugosan, a legnagyobb változatossággal. A 17—19. képen néhány ilyen, az angolországi West-Kennet táján levő sírból származó cserépedénytöredék látható. A diszítés valamivel egyhangúbb, de rendezettebb s az edény alakja is finomabban ki van alakítva a 20. és 21. képen látható két példányon,



17. kép.



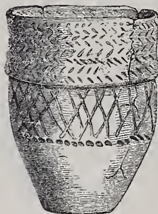
18. kép.



19. kép.

Cserépedény-darabok a west-kenneti sírhalomból.

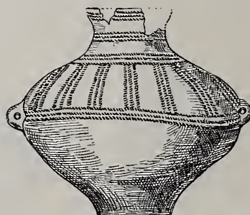
melyeket a derbyshirei (Angolország) sírhalmokban találtak. A nagyobbik edény alakján figyelemreméltó a vesszőfonás utánzata, a mely a zsinór rányomásával vagy utánzásával együtt, mint azt a Thüringenből való, jelenleg a hallei tartományi múzeumban őrzött amphorán (22. kép) látjuk, a leggyakoribb motivumai közé tartozik ennek a kezdetleges és naturalisztikus ornamentikának. A diszítés e nemét utóbb a tisztán *geometriai vonaldiszítés* foglalta el, melynek legegyszerűbb módjára, a pontozott vonalakkal való diszítésre, a 23. és 24. kép két edénye mutat példát.



20. kép.
Temetési urna az új-kőkorból.



21. kép.
Cserépedény az új-kőkorból.



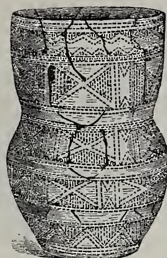
22. kép.
Új-kőkorbeli amphora.

Az elsőn (a stockholmi múzeumban) a sakktáblaszerű diszítés szabályos beosztása és tiszta vonalai, az utóbbin (az angolországi Green-Lowból) a diszítés tagolása a vízszintes csíkokkal s a háromszög és zegzugos vonalak kombinálásának változatossága és gazdagsága már nagy haladásról tesznek tanuságot. Még fejlettebb fokon s már a művészibb kialakulás útján tüntetik fel a keramikát mind az alak,

mind a diszítés szempontjából a 25. és 26. képen bemutatott edények. Az elsőn (a palermói nemzeti múzeumban) a párhuzamosan futó zegzugos szalagok arányos és tetszetős egybeállítása, a másodikon (a jenai germán múzeumban) viszont az



23. kép.
Svédországi cserépedény.



24. kép.
Angolországi ivó kupa.



25. kép.
Sziciliában talált cserépfazék.

edény szépen mintázott alakja és a diszítésnek az edény alakjához való harmonikus alkalmazása feltünő.

A vonaldiszítésben hosszú időn át alkalmazhatták már az egyenes vonalat, mikor végre a görbe vonal alkalmazásának is nekibátorodtak. Úgy látszik, hogy idáig már csak az új-kőkor vége felé juthattak el. Erre vall az edények tökéletesebb megmunkálása (a fülek alkalmazása is) és a diszítéseknek a bronzkoriakkal való hasonlósága egyaránt. A 27. képen látható edényen, melyet a felső-ausztriai



26. kép.
Németországi cserépamphora.



27. kép.
Cölöpépítménynél talált korsó.

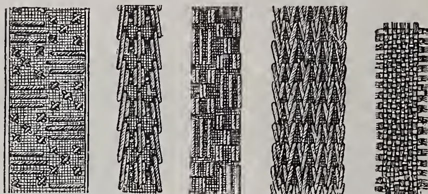


28. kép.
Geometriai diszítésű edény.

Mondsee cölöpépítményeinél találtak, a concentrikus körök úgyszólván fullajtárai a bronzkor untig használt csigavonalainak ; a 28. képen ábrázolt edényen, mely Laibach környékéről származik, először jelenik meg az egyszerű körrel ábrázolt naptányér mint diszítési motivum a belérajzolt geometriai idomokkal. Míg azonban amannál

a rajz még nehézkes és kezdetleges, ennél a vonalak biztossága és könnyűsége versenyez a diszítés választékosságával.

Az agyagedényeken alkalmazott diszítést érdekesen egészítik ki azok a szövésminták (29. kép), a melyeket a svájci tavi-lakások helyén találtak s a melyek legrégibb emlékei az iparművészet emez ágának.



29. kép. Cölöpépítményekből származó szövésminták.

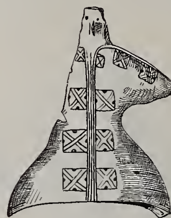
Bár az elmondottak tanusága szerint az új-kőkor embere az egyenes és görbevonalú geometriai diszítést, a hol csak módja volt rá, nagy kedvteléssel és ügyességgel alkalmazta: állatalakok körvonalas rajzára sem agyagon, sem csonton egyetlen emlékünk sincs. Hasonlóképen csak elvétve fordulnak elő a természeti tárgyak *plasztikai ábrázolásának* kisérletei. Az ember eszközei tökéletesebbek voltak ugyan most, mint az ó-kőkorban; de hiányzott a mammut-agyar és a rénszarvas-agancs, a melyek a legjobb anyagot szolgáltatták a faragásra. Részben ennek a körülménynek is tulajdonítható talán, hogy az ember művészi ösztöne ebben az irányban ritkábban keresett kielégítést és képességei fejletlenek maradtak. A 30. képen ábrázolt alak (keletporoszországi lelet a] königsbergi múzeumban)



30. kép.
Borostyánkő szobrocska.



31. kép.
Csontból faragott szobrocska.



32. kép.
Cserépszobrocska töredéke.

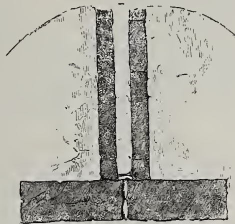
borostyánkőből, a 31. képen látható alak (a krakói tudományos akadémia gyűjteményében) csontból készült s mind a kettő úgyszólván geometriai idomokba szorítja és inkább csak jelzi, mint ábrázolja az emberi alakot. Jellemző az a tény, hogy agyagból készített ember- és állat-alakok, főkép világrészünk keleti felében — hazánk területén is — sokkal gyakrabban fordulnak elő. Esetlenek ezek is (32. kép; a laibachi Rudolfinum példánya), de alakításukban készítőik új ösvényt nyitottak a plasz-

tikának, midőn a faragás helyett vagy a mellett helyet vívtak ki a mintázásnak. Ebben nagy ügyességre jutottak már edényeik formálásában és diszítésében is. A plasztikában csak az első lépéseket tették meg; de mind a két esetben oly képességeknek, ismereteknek és fogásoknak jutottak birtokába, a melyek nélkül a bronzkor művészete el sem képzelhető. Ha egyfelől az új-kőkor semmiképen sem függ össze az ó-kőkorral, másfelől annál szorosabban kapcsolódik a bronzkorhoz. Amazon a határon megszakadt a fejlődés sora; ezen a határon az átmenet is alig vehető észre.

Művészettörténeti szempontból az agyag feldolgozása, megmunkálása és a belőle való mintázás az új-kőkornak kétségtelenül egyik legfontosabb vívmánya. Hozzá érdekesség és jelentőség szempontjából legközelebb állanak az *épités első kezdetei,* legrégibb emlékei: *az élők és elhunytak lakásai.* Az élők lakásainak a szárazföldön kevés emléke maradt fenn; oly anyagból és olyan módon készültek,



33. kép. Kőkori sírhalom.



34. kép. A kőkori sírhalom alaprajza.

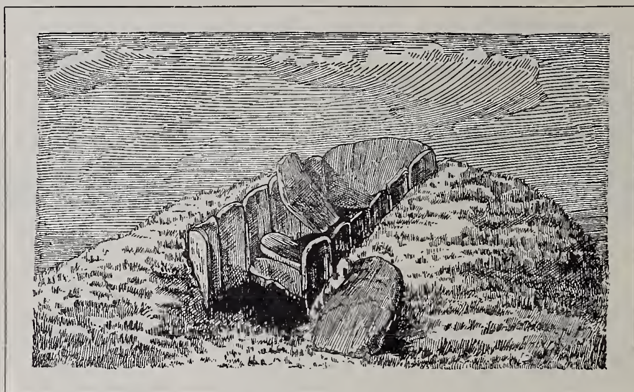
hogy nem állhatták ki az idő próbáját. Még a tavak színe fölé cölöpökre épített lakásoknak is csak az a része nem pusztult el, a melyet a tómeder felgyülemlő iszapja az enyészettől megvédett. A holtaknak azonban, a túlvilági örök élet sejtelmével, olyan lakásokat iparkodott az ember építeni, hogy a pusztulásnak ellenálljanak s mindenkorra megőrizzék, a mit bennük elrejtettek.

Az *élők szárazföldi lakásainak* általánosan elterjedt tipusa valószinűen a gödör-lakás volt. Ezt többnyire kerek, néha azonban négyszögű alaprajzzal is a földbe ásták és a partbeomlástól sürűn egymásmellé vert és a földből jól kiálló cölöpökkel védték meg. A cölöpökhöz erősítették azután a csúcsban összefutó gerendákra helyezett és galylyal, gyakran ezenfelül földdel is borított tetőt. A lakásba vezető menedékes sikátor és a tető csúcsán hagyott, levegőt és világosságot — sikátor híján bejáratot is — szolgáltató nyílás fejezte be az épületet, a mely vízszintes és függőleges irányban, adott alapon, először próbált megbirkózni a térrel és ennek tagolásával a kijelölt célhoz képest. A kisérlet kezdetleges volt s nem öltött még művészi kifejezést; de olyan feladatok megoldásának tört utat, a melyeket az építés, fejlettsége legmagasabb fokán is, magáénak vallott. A mint mondtuk, az élők ilynemű lakásainak kevés emléke maradt fenn; annál nagyobb számmal borítják világrészünk északi részében, Dániában, a skan-

dináv félszigeten és a brit szigeteken a föld színét az elhunytak sírkamarái, a melyekről amazokra is következtethetünk.

A sírkamrák is félig a földbe vannak ásva; de oldalaikon a facölöpök helyét sorjába állított nagy kövek foglalják el s ugyancsak rajtuk keresztbe fektetett nagy kőlapok alkotják a mennyezetet, a melyet halom alakjában földdel hantolták be. Nem hiányzik a sikátor sem; míg a tetőn hagyott szelelő- és világító-lyuk helyét kőrakással (l. alább, dolmen) jelölték. A 33. kép a dánországi Röddinge mellett lévő kettős sikátorú sírhalomnak képét, a 34. kép a halom alatt levő sírkamrának alaprajzát mutatja.

A sikátoros sírkamrákon kívül, a melyek olykor igen nagy méretűek és a rájuk domborított halom sokszor szinte hegygyé tornyosul, nem ritkák a zárt sírgödrök sem. Ezeket is faragott, lapos kövek bélelték és borították, a melyek megóvták a holttestet a sírgödröt beborító halom földjétől (l. a 35. képet).

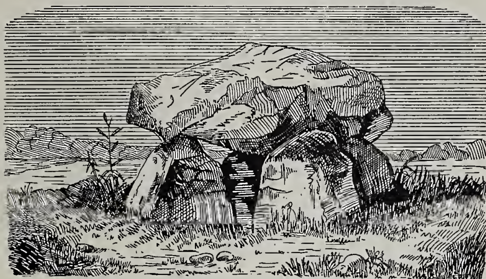


35. kép. Kőkori sírkamara.

Szorosan összefüggenek e temetkezőhelyekkel, bármilyen volt is a holtak elhelyezése a földben, azok a *kőrakások*, a melyek, úgy látszik, nem egyebek az elhunytaknak szentelt emlékjeleknél. A sírhalom tetejét kő-asztal *(dolmen)* foglalta el (36. kép; dél-svédországi példa) s körülötte sorban felállogatott hosszú kövek *(menhir)* alkottak kört *(cromlech)*. A 37. képen egy olyan dánországi temetkező-helynek képe látható, a melynél a halom tetejében a dolmen s e körül a menhirekből alkotott cromlech együtt vannak. Gyakoribb azonban az olyan eset, hogy a sírhalmot csak a kő-asztal vagy az álló kövek külön-külön magukban ékesítik.

Ezek az emlékjelek több oknál fogva nevezetesek. Mindenek előtt a magukban álló és a dolmeneknél egymás fölé helyezett köveknek roppant nagysága

ötlik szembe. Összehordásuk, elrendezésük, felállítgatásuk csaknem embererőt meghaladó munkát követelt, melyet csupán az egy céltól hevített embersokaság győzhetett meg. S ez a cél nem lehetett köznapi. Rajta felülemelkedő s mindent átható magasztos érzésből kellett fakadnia. Ugyanabból az érzésből, a mely a holtak lakásaira oly nagy gondot fordíttatott: az emberfölöttinek, a földöntúlinak sejteléméből. Ime, az ember még csak odáig jutott az építésben, hogy követ kő mellé, vagy követ kőre rakott, a nélkül, hogy egymásba illesztésökre gondolhatott volna s máris egy nagy érzés hevíti: hogy a köznapival szemben a nagyszerűt, az emberivel szemben az emberfölöttit, a mulandóval szemben az örökkévalót juttassa kifejezésre. Ez az érzés tört utat a művészetben a monumentális elemnek s ezen az alapon az új kőkor kezdetleges síremlékei és a történeti idők e nemű pompás alkotásai közt nincs, a ki a szellemi rokonságot tagadhatná.



36. kép. Kőkorszakbeli dolmen.

Még egyszer vissza kell térnünk az élők lakásaihoz, hogy a *víz szine fölé épített lakások* tanuságait is latra vethessük, mielőtt az új kőkortól bucsút vennénk. Ily lakások nyomaira és maradványaira főkép az Alpok területének tavaiban (Svájcon, Bajorországon, Ausztrián át a Fertő-tóig) akadtak. Kivétel nélkül cölöpökre voltak építve s művészettörténeti szempontból az adja meg érdekességüket, hogy a faépítésnek első kisérletei. Alaprajzuk általában a derékszögű négyszög. Ennek körvonalai mentén nagy szálfákat eresztettek függőlegesen a meder iszapjába. Hozzájuk valamivel a víz szine fölött, vízszintesen fekvő gerendákat erősítettek s az ezekre keresztben elhelyezett gerendák alkották az épület lakórészének padlózatát. A lakórész fölött hasonló módon vízszintesen elhelyezett és befödött gerendák szolgáltak mennyezet gyanánt, a melyre a két oldalról összehajló és fent élben egyesülő tetőzet borult. A lakórész oldalainak a védelmet, belső rekeszeinek a tagoltságot agyaggal betapasztott, itt-ott rájuk nyomkodott diszítésekkel is tarkított sövény-falak adták meg. Figyelemreméltó az épületek



37. kép. Kőkörrel kerített temetőhely.

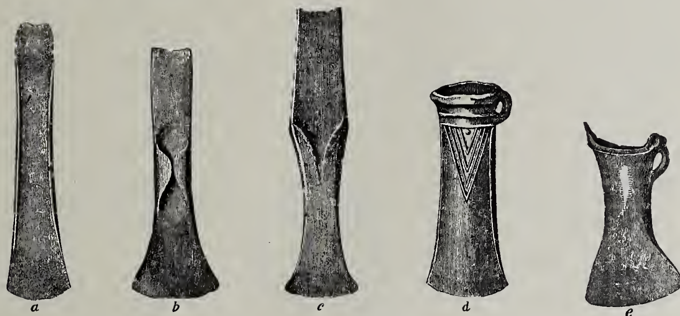
rendes tagoltsága az alap, a derékrész és tetőzet szerint; még feltünőbb az az ügyesség, a melylyel az épület vázát alkotó gerendákat egymáshoz erősítették. Ez ugyan általában guzszsal történt; de ismerték már a gerendáknak egymásba ágyalását is. A fa könnyebben lévén megmunkálható a kőnél, e tekintetben a faépítés megelőzte a kőépítést, a mely a kövek egymáshoz illesztésében nem jutott el a falrakásig. A vizek cölöpépítményei túlélték az új kőkort s a későbbi idők számára, a mikor a tökéletesebb fémeszközök lehetővé tették a kő megmunkálását is, jórészben ők szolgáltatták a kőből épült lakóházak mintáit.

BRONZKOR.

Nyugot-Ázsia népei már rég ismerték a bronz használatát, városokat alapítottak, országokat kormányoztak, hódításra törekedtek, nyereség után jártak, mikor világrészünk lakói még műveltségük őskorát élték s nem jutottak tovább a csiszolt kőeszközök használatánál. Utólérték volna-e amazokat a maguk erején is? Kár a dolgot vitatni, mert nem került rá a sor. A keleti népek, hozzáférkőzvén a Földközi-tengerhez, ezen át korán elérték világrészünk déli félszigeteit és lakóikat megismertették a maguk magasabb műveltségével. Árúba bocsátották köztük készítményeiket s cserébe rabszolgát és olyan nyersanyagokat vittek el, a melyeket otthon feldolgoztak. Ezek az összeköttetések idővel tengeren is, szárazon is bővültek. Amazon az úton az Atlanti-oceán partjai mentén feljutottak az Északi-tengerig; emezen a Fekete-tenger megkerülésével a szarmát síkság nyilt meg előttük. Kelet-nyugoti irányban a Duna völgye volt ezeknek az összeköttetéseknek a főútja s hazánk egyik nevezetes középpontja. Alig férhet hozzá kétség, hogy a bronz ismerete ezeken az utakon juthatott el világrészünk népei közé s azon módon terjedezett el köztük, a hogyan mai napság az idegen világrészek többé-kevésbbé művelt népeit a tengereken túl járó népek civilizációnkkal boldogítják. A bronz-eszköz és ékszer idegen árú volt eleinte, a melyet szivesen fogadtak, drágán megfizettek, de csak kevesen szerezhettek meg. Bizonyos értelemben fényűzés tárgyai gyanánt szolgáltak. Együtt használták őket a kő- és csonteszközökkel s az embereknek sem életök módjára, sem műveltségére észrevehető hatással nem voltak. Az új kőkorszak hosszú időn át tartott még világrészünkön, mikor a bronzot ily módon már széltében-hosszában használták. Utóbb azonban — idegenek betelepedése útján, vagy más módon — a bronz előállításának és feldolgozásának módjával is megismerkedtek s főkép olyan helyeken, a hol réz bőven volt és ónhoz könnyebben juthattak, meg-megkisérlették, majd nagyban is űzték az új eszközök gyártását. Ha ónnak híjával voltak, rézből is készítettek eszközöket; sőt egyik-másik vidéken — egyebek közt hazánkban — sokáig csak rezet dolgoztak fel. Szóval a fém lassanként kiszorította régi használatából a követ és az új-kőkor úgyszólván észrevétlenül helyet engedett a bronzkornak, a mely mindaddig tartott, míg a hódító Róma vasfegyverei erőszakosan föl nem forgatták az őskori állapotokat s világrészünkön is utat nem törtek a történeti kornak.

Az említett körülmények óvatosságra intenek bennünket a bronzkori leletek megitélésében és megbecsülésében. A legtöbbször alig lehet eldönteni, hogy mit tekintsünk idegen árúnak, tehát egy idegen kultura ajándékának, — mit eredeti, honos készítménynek. S ha az utóbbi esetben nem is forogna fenn kétség, bajos eldönteni, hogy nem idegen minták utánzásával van-e dolgunk. Sőt az is feltehető, hogy az idegen elárúsítók a vásár kedvéért alkalmazkodtak a vevők ízléséhez és készítményeiket jórészben ehhez képest gyártották. Csak később, mikor már a bronz használata úgyszólván kizárólagossá vált és teljesen meghonosodott, vesztik jelentőségüket ezek a szempontok s ekkor a tömegek tanusága lép előtérbe, a mely már azt tárja elénk, hogy idegen hatások alatt ugyan, de az idegenből származott vívmányok meghonosításával miképen emelte világrészünk lakossága a maga kulturáját magasabb fokra a réginél. Megjegyezzük azonban, hogy ez az emelkedés inkább a tökéletesebb készítésű eszközök bőségében és változatosságában s általa az élet kényelmének és biztosságának növelésében, mint a művészi ízlés fejlesztésében nyilatkozik. Ethnographiai tekintetben mindenesetre érdekesebbek e kor leletei, mint a művészettörténet szempontjából, a mely nagyobb súlyt vet az eredetiségre, bármily kezdetleges formában jelentkezzék is az, mint a legtökéletesebb utánzásra.

Ennek a kornak is legjellemzőbb és legegyszerűbb eszközei, melyek mindenhol előfordulnak: a *vésők*. Kétféle alakban szerepelnek: mint karimás (peremes) vagy szárnyas vésők, az ú. n. *paalstabok*, a melyeket a kivájt nyélbe illesztettek

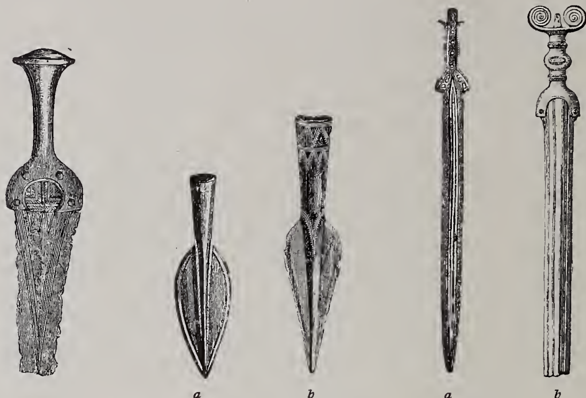


38. kép. Magyarországi bronzvésők különféle változatai.

és mint tokos (kávás) vésők, az ú. n. *keltek*, melyeknél a vésőbe dugták a nyelet s azt az oldalt alkalmazott fülhöz hozzákötötték. A tokos vésőket egyszerű diszítésekkel látták el (38. kép, *d*). Nálunk a kelt a vésőnek gyakoribb alakja és a magyarországi leletekre nézve jellemző, hogy a káva könnyű félholdalakú hajlással csőrt alkot (28. kép, *e*). A vésők tipikus formáit magyarországi leletekben föltünteti a

38. kép. *a*, karimás véső, *b—c*, szárnyas vésők, *d—e*, tokos vésők: (*a—d*, a magyar nemzeti múzeumban Budapesten, *e*, az egri érseki múzeumban).

Még a *tőrök és lándzsahegyek* is emlékeztetnek némiképen az új-kőkori hasonló eszközök alakjára (39. kép, magyarországi bronztőr, 40. kép, *a—b*, szintén hazai leletből származó lándzsahegyek); ámbár a miben megegyeznek,



39. kép. Bronzkori tőr. 40. kép. Bronzkori lándzsahegyek. (*a*, *b*) 41. kép. Bronz kardok. (*a*, *b*)

inkább az eszközök rendeltetésének közösségéből magyarázható, mint abból a körülményből, hogy a bronzkori leletek mintái az új-kőkoriak lettek volna.

Művészettörténeti szempontból sokkal értékesebbek, mert világrészünk leletei között egészen újak: a *kardok, kések és borotvák.* A markolattal ellátott, kétélű, hegyes, inkább szúrásra, mint vágásra alkalmas *kardok* a leggyakoribb leletek közé tartoznak; de feltünő és jellemző körülmény, hogy egymástól bármily távolfekvő vidékről valók is, alakjuk, készítésük és diszítésük módja alig mutat lényegesebb különbségeket (41. kép, *a*, magyarországi, *b*, skandináv bronzkard, 42. kép, *a—d*, kard-markolatok; *b*, dánországi, a többi hazai leletből származik). A mi eltérések vidékenként elő is fordulnak rajtuk, csupán egyszerű változatok és az eszköz tökéletesítéséről sem szerkezet, sem diszítés dolgában (a markolaton nyugvó kezet valamennyi védetlenül hagyja) nem tanuskodnak. A kések és borotvák inkább csak diszítésüknél fogva kötik le a figyelmet. Róluk ennélfogva a maguk helyén később lesz szó.

Sokkal szabadabb tért engedtek a művészi alakításnak és diszítésnek az *ékszerek* és az olyan tárgyak, a melyeknél a használat gyakorlati célja kevésbbé kötötte meg készítőjének kezét. Ezek a dolgok nagy haladásról, bőségről és változatosságról tanuskodnak az új-kőkorral szemben, melyhez azonban a fejlődésnek egyetlen kimutatható szála sem köti őket. Nem szólva a csigavonal-alakú,

sokszor vastag bronz drótból vagy szalagból hajlított *karvédőkről*, gyakoriak és jellemzők a gyürű-alakú, egyik végükön nyitott *karperecek*, (43. kép; *a*, svájci, *b*, magyarországi bronzkarperec) és *gombostűk* (44. kép, *a*, svájci, *b*, magyarországi lelet). Az utóbbiak közül a nagyobbakat valószinűen szövetfélék és ruhaneműek összetűzésére használták, a kisebbek pedig hajtű gyanánt szolgálhattak. Ezeknek



a *b* *c* *d*

42. kép. Bronzkori kardmarkolatok.

gombja üres és gyakran a tű szárának egy részével együtt diszítve vannak. Nagyobb leleményességgel vannak készítve és nem ritkán gazdag diszítésűek a bronzkor végső időszakából származó *fibulák*, a melyeknek két egyszerűbb változatát a 45. kép, egy gazdagon diszített példányát a 46. kép tünteti fel a Nemzeti Múzeum gyűjteményéből. Különösen diszítésük miatt érdekes és tanulságos az alább közölt (Mecklenburgból származó) melltűnek (47. kép) és (Felső-Bajorországban talált) mellpántnak



a *b* *a* *b*

43. kép. Bronzkori karperecek. 44. kép. Bronztűk.

(48. kép) összehasonlítása. Amazon a vonaldiszítés még szabadkézzel, naturalisztikusan van mintázva; emezen már nagyon is szembeötlő a körző használata és a diszítésnek szigorúan geometriai jellege, mint az e kori emlékeken általában.

Még csak a bronzkori *keramikáról* kell röviden megemlékeznünk s egy-egy jellemző mutatványban bemutattuk azt az immár gazdagnak mondható műipart,

a mely világrészünkön a bronz használatával elterjedt, sőt gyökeret is vert. Mert bármilyen eredetű is ez és bárhogyan kapcsolódjék az új-kőkornak legtöbbször esetlen és tapogatódzó készítményeihez, ebben a korban már minden nagyítás nélkül magas fejlettségű, gazdag műiparról lehet szólani, a mely nagyon megközelíti a történeti idők archaikus művészetének emlékeit. Nem bírjuk ugyan bebizonyítani, de minden földeríthető tény azt a hatást teszi ránk, hogy ez a bronz-



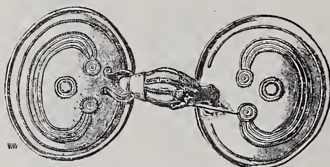
45. kép. Bronzfibulák.



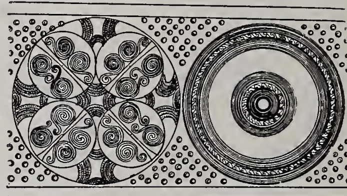
46. kép. Csüngőkkel diszített öt tekercses bronzfibula.

kori iparművészet világrészünkön jóval magasabb fejlettségi fokot árul el, mint a milyenre az e korban itt élt népek életmód és műveltség dolgában felküzdhették magukat. Ezt bizonyítja az a körülmény is, hogy ott, a hol nem bronzból, hanem egyéb anyagokból készített tárgyakról van szó, a technikai ügyesség és művészi ízlés színvonala alant marad és az előbbi korhoz képest alig mutat emelkedést vagy csak igen lassú haladásról tanuskodik.

A bronzkor keramikája csupán két tekintetben áll fölötte az új kőkorénak.



47. kép. Bronz melltű.



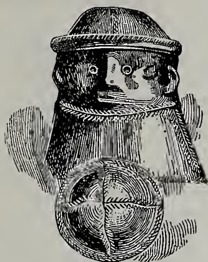
48. kép. Bronzlemezes mellpánt diszítése.

Nem szólva a közhasználatú agyagedényeknek nagy sokaságáról és igen gyakran nagy arányairól, legfontosabb vívmány volt e téren a *fazekas-korong* használata, a mi ez iparágat magasabb feladatok megoldására képesítette. Művészi szempontból mindazáltal érdekesebbek azok a kisérletek, a melyek, nyilvánvalóan keleti hatások útján, az edény födelének, fülének és egész felső részének az emberi fej formájára való mintázásával próbálkoztak meg. A 49. és 50. kép két ily edény rajzát

mutatja, melyek közül az első keleti Poroszországból származik és töredék, a második Észak-Németországból való és teljesen ép.

Az eddig bemutatott tárgyak közül ez a két edény úgyszólván az egyedüli, a melyen a *plasztikus diszítés kisérleteivel* találkozunk. A mennyire jellemző a bronzkészítményekre a síkdiszítményeknek bőséges alkalmazása és az az ügyesség, a melyre ebben szert tettek: annyira feltünő a természeti tárgyak, akár sík lapon való, akár plasztikus ábrázolásának rendkívüli ritkasága. A síkdiszítmények is majdnem kizárólag vonaldiszítések és geometriai jellegűek. E tekintetben is a kör és ebből kiindulva a csigavonal foglalja el a főhelyet, a legtöbbször egymagában, olykor azonban egyenes vonalú idomokkal váltakozva.

Természeti tárgyak ábrázolásának felhasználása diszítési célokra úgyszólván csak a kés- és borotvapengéken fordul elő, s feltünő dolog, hogy e diszítmények a legénységgel megrakott hajón kívül egyéb motivumot alig ismernek. Ilyen lele-



49. kép. Bronzkori agyagedény töredéke.

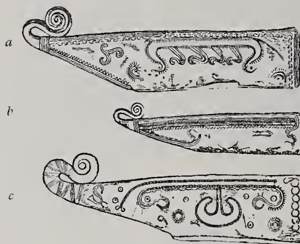


50. kép. Bronzkori urna.

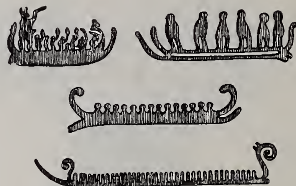
tekre is csak a skandináv partokon találtak, a mi általános elterjedésük ellen bizonyít. A 51. képen három ily módon diszített, dánországi leletekből származó beretva (a kopenhágai múzeumban) látható. Valamennyiüknek készítésmódja ugyanaz és a diszítésben sem különböznek egyébképen, mint az adott motivum alkalmazásának változtatgatásában. A hajón kívül a sugarakkal ellátott nagyobb és sugárnélküli kisebb körök, úgy látszik, napot, holdat és csillagokat ábrázolnak. Az egyik hajó közepéből kiemelkedő kétszarvú köralak talán vitorlát helyettesít (*a*). A *b*, alatti beretván viszont jól felismerhető az úszó hal képe.

E sokszorosan átstilizált, tehát sokat alkalmazott hajó-képek megértéséhez becses adatokat szolgáltatnak a skandináv *sziklavésetek* („hällristningar“), a melyek sírkamrák kövein, de főkép szabadon álló, sima sziklafalakon, sokszor több négyzet méternyi területen egyéb tárgyak rajzaival, sőt írásjeleknek vehető megfejtetlen jegyekkel együtt a nép életéből vett jeleneteket örökítenek meg és bizonyos értelemben véve a monumentális képírás kezdeteinek tekinthetők világrészünk északi vidékein. Annyira magukban állanak s rájuk példát az egykorú vagy új-kőkori leleteken oly kevéssé találunk, hogy kielégítő magyarázatuk alig lehetséges. Művé-

szettörténeti szempontból mindenesetre rendkívül érdekes a 52. képen annak a négy hajóalaknak egymás mellé állítása (egy Tegnebyben levő sziklán), a melyek világosan feltüntetik, hogy a legénységgel ellátott hajó naturalisztikus ábrázolása miképen változott át egyszerű schémává, a melyet szabályossága és néhány jellemző vonás kiemelése alkalmas diszítménynyé avatott. Még érdekesebbek a népéletből vett jelenetek képei, a melyek sík felszinen az önálló, szabad művészi



51. kép. Bronzkori beretvák.

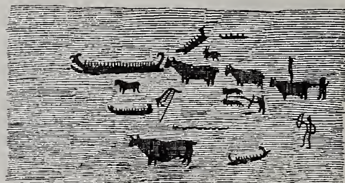


52. kép. Svédországi sziklavésetek.

ábrázolásnak egyedüli képviselői ebből a korból. Az 53. és 54. képen ugyancsak a tegnebyi szikla két ilyen jelenete látható. Az egyik dárdával, pajzszsal fegyverzett, lovon ülő alakok összeütközését ábrázolja; a másik a legelésző nyájat, a szántó, nyilazó embert és a part mentén járó hajókat békés, idilli képbe foglalja össze. Bármily kezdetlegesek is az alakok körvonalai, a jellemző vonásokat mégis legtöbbször szerencsésen eltalálják s a mozdulatokban annyi az elevenség és az egész képben a hangulat, hogy e kor művészetét a legmagasabb fokon tüntetik fel.



53. kép. Svédországi sziklavéset.

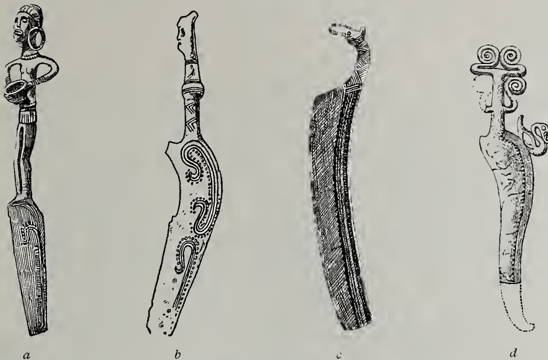


54. kép. Bronzkori sziklavéset.

Jóval kevesebb becsűek az ember- és állat-*alakok plasztikus ábrázolásai*. Ezek is nagyon ritkán fordulnak elő és kizárólag a műipar szolgálatában állanak. Az 55. képen több késnyél van ilyen diszítéssel ellátva. Az *a*, alatti kép (a kopenhágai múzeum példánya után) egész női alakot ábrázol, a mint kinyujtott karral egy edényt tart maga elé. Felfogás és kivitel dolgában annyira fölötte áll a többi

alakoknak, mintha nem is volna ugyanabból a korból és ugyanarról az éjszaki vidékről való, mint ezek, a melyeken az ember (*b*), és lófej (*c*, utóbbi a stockholmi múzeumban) kezdetleges mintázását csak a hattyúé (*d*, a kopenhágai múzeum egyik késén) haladja meg. Ez viszont semmikép sem illeszkedik ahhoz az eszközhöz, a melyet ékesít s nem is a nyélen, hanem a késpenge fokán foglal helyet.

Még egyszer visszatekintvén e kor leleteire, művészettörténeti szempontból abban foglalhatjuk össze jellemzésüket, hogy a művészi érzék a régi állapotokhoz



55. kép. Bronzkori kések.

képest rendkívüli mértékben terjedt s a mindenféle készítmények művészi diszítésének szüksége úgyszólván általánossá vált. Ezt bizonyítja, hogy az egyszerű kelttől kezdve a legfinomabb ékszerig vagy legpompásabb urnáig alig ismerünk oly bronzleletet, a melyről a diszítés valamelyik neme hiányoznék. E diszítés azonban, bármily gazdag is, nem ment bizonyos egyoldalúságtól. Legnagyobb részben *vonaldísz* és a geometriai idomok szabályosságához kötvén magát, a körző segítségétől csábítva, mindinkább egyszerű technikai ügyességgé alakul át s művészi jellegéből kivetkőzik. Ennek a diszítésnek könnyűsége, újsága, tetszetős változatossága és nagy kelendősége megbénította a művészet szabadabb fejlődését. Innen van, hogy a természeti tárgyaknak akár körvonalas, akár plasztikus ábrázolása oly ritkán fordul elő, s a hol előfordul is, már a stilizáltság békóiba van verve. A bronzkor készítményei kétségtelenül tökéletesebbek, mint az új-kőkoréi, de e kor kezdetleges művészi kisérleteinek eredetisége teljesen hiányzik rajtuk. A bronzkori művészet csupán kis részben folytatása az új-kőkorinak, még csekélyebb mértékben továbbfejlesztése ennek. Nem hiányoznak ugyan annak jelei sem (pl. a skandináv szikla vésetek és számos műipari készítmény egyéni, helyi jellemvonásai), hogy a nép a maga képzelete, ízlése és lelki világa számára is kifejezést keresett a művészetben: csakhogy az idegen hatással szemben nem volt

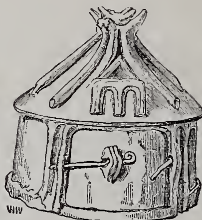
ideje érvényesülnie s önállóságra nem juthatott. Mire a bronz elvesztette volna új és idegen voltát világrészünkön, ide az észak országaiba is útat tört már a vas és népeiket egymásután a történeti idők műveltségének áramlataiba sodorta.

Az idegen hatásoktól, a dolog természeténél fogva, a legépebben megmaradt és a maga útján fejlődött tovább ebben a korban is az új-kőkor *építő-művészete*. A tavak *cölöpépítményei* fenmaradnak továbbra is egészen a történeti idők kezdetéig. A régiek helyenként egész falvakká sokasodnak. Az újakat beljebb építik a tó vizére s hozzájuk a partról hosszú padlók vagy hidak visznek. Több-több biztosságot és kényelmet is nyujtanak lakóiknak s a családi ház rendesen több rekeszre van osztva a helyiségek tervszerű beosztásával. Az 56. képen egy e korból való agyagurna (a müncheni múzeumban) ilyen tavi lakás képét mutatja. Jól kivehetők rajta az oldalt elhelyezett külön lakásrészek, közbül a tágas közhelyiség és a kívülről ebbe vivő, födéllel is ellátott ajtó. A falak külső részén látható csigavonalas diszítmények arra vallanak, hogy a házak falaira is nagy gondot fordítottak és a tartósságot csinossággal igyekeztek egyesíteni.

A *szárazföldi lakások* is általában gödörlakások voltak még hosszú ideig, a mit a sírkamrák változatlanul megmaradt alakja is bizonyít. Utóbb azonban lassanként kiemelkedtek a földből s a cölöpépítmények mintájára kör- vagy négyszögalapon gerendavázas falakból és ezekre illesztett tetőből álló épületekké alakultak át. Az 57. kép (egy Albano mellett talált kunyhó-urna) egyik tipusát mutatja be a föld szinén szabadon álló háznak. Jól kivehető rajta a fal- és tetőgerendák elhelyezése, sőt a zárral ellátott ajtó és a tetőre alkalmazott oromdísz is. Hogy a falat helyettesítő, agyaggal betapasztott sövényfonatot lassanként kőrakás helyettesítette és a kőfal fölöslegessé tette a tetőt tartó gerendákat: föltehető ugyan, de leletekkel nem igazolható, mert az efféle építmények nem számíthattak az idő kiméletére.



56. kép.
Tavi lakást ábrázoló agyagurna.



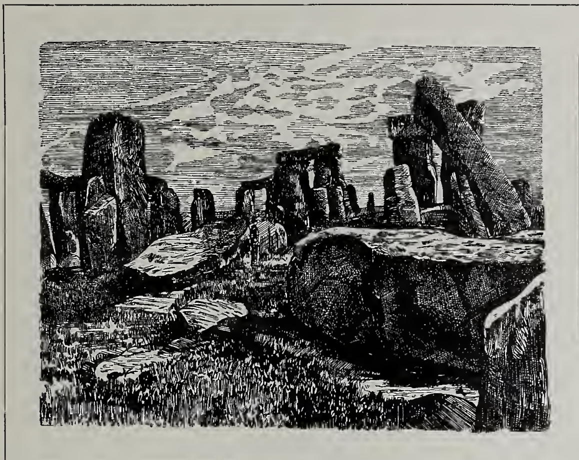
57. kép.
Olaszországi kunyhó-urna.



58. kép.
Bronzkori menhir.

A bronzkori *sírok*, szerkezetökre nézve, alig különböznek az új-kőkoriaktól. Mivel azonban a kövek megmunkálása és tökéletesebb egymáshoz illesztése is

lehetségessé vált az új eszközökkel: e sírok sokszor roppant nagyságúakká nőttek meg. S mert úgyszólván elpusztíthatatlanok voltak, még a történeti időkben is temetkezőhelyekül szolgáltak. E sírok közelében a dolmenek és menhirek állítgatásának divatja is megmaradt. Az e korból való cromlechek a felállított kövek óriás arányánál és roppant nagy számánál fogva egyaránt csodálatraméltók. Itt-ott ezeknek a menhireknek valóságos erdeje borítja Anglia és a Bretagne lapályait. Kerülve ethnographiai méltatásukat, csupán két új jellemvonásukra hívjuk fel a figyelmet. Több olyan lelet ismeretes, a melyen világosan látható, hogy a felállított kőnek a művész emberalakot iparkodott adni; ilyen pl. a Collorguesnél (du



59. kép. Stonehenge Dél-Angliában.

Gard départementben) talált, jelenleg a rodezi múzeumban levő kő (58. kép). Viszont a „*Stonehenge*“-nek nevezett (Angliában, Salisbury mellett) óriási cromlech magas sziklagerendái nemcsupán hogy négyszegletűre vannak faragva, hanem egymásba is vannak illesztve. Két-két oszlopot egy-egy fedőkő úgy köt össze, hogy az oszlop végére faragott csap a fedőkövön vájt lyukba van illesztve (59. kép). E triglyphek az építőkövek egymásbaillesztésének első emlékei a vakolat alkalmazása előtt.

De arra is vannak példák, hogy az ember e korban további kisérleteket is tett az építésben. Az új-kőkor nagy kőrakásai valóságos falakká sorakoztak és óriási (*megalith*) épületekké tornyosultak, a melyek valószinűen védelmi célokra szolgáltak. Angliában és a körülötte fekvő szigeteken épen nem ritkák az efféle tornyok. Koruk ugyan nem határozható meg pontosan, de történetelőtti eredetükhöz alig

férhet kétség. A 60. képen ilyen torony (Moussa-burgh) képe látható a shetlandi szigetek egyikéről. Köralakú fala, noha fent kissé meg van rongálva, 15 méter magas és a torony belső térfogatának átmérője 6 méternél nagyobb. Tető nyomai nem látszanak rajta. A fal között lépcső visz föl az épület tetejére. Egyetlen nyílás van rajta: a két méternél magasabban levő ajtó. A falrakásban vakolatnak vagy a kövek faragásának nyoma sincs. Az építménynek biztosságot a kövek ügyes összeválogatásán és egymáshoz illesztésén kívül a fal vastagsága ad, a mely az alapnál csaknem öt méternyi, de fölfelé, helyes számítással, keskenyedik.

Dél és kelet felől nyomult előre az új kultura, mely a bronznak vetélytársául adta a vasat. Nem csoda, hogy a visszaszorított régi műveltség világrészünk északnyugoti vidékein tartotta fenn magát legtovább és itt őrizte meg legjobban eredetiségét.

Sebestyén Gyula.



60. kép. Bronzkori vártorony.

MÁSODIK RÉSZ.

AZ ÓKOR KELETI NÉPEINEK MŰVÉSZETE.

Ha figyelmünket a távol keletre fordítjuk és azokkal a szellemi vívmányokkal iparkodunk megismerkedni, a melyekkel a Nilus völgyének s a Tigrisz és Eufratesz közének lakói évezredekkel ezelőtt emeltek örök emléket fejlett kulturális életüknek, csodás kor és meseszerű világ tárul fel szemünk előtt. Ha fellebbenteni merészkedünk azt a fátylat, a mely védőleg takarja el a kutató pillantás elől az évezredek előtt letünt idők történetét, ha azokon a tájékokon folytatjuk kutatásainkat, a melyeken egykor Memfisz és Téba, Asszúr, Ninive és Babilón keletkeztek és virágzottak, ha az ősi Egyiptom romban heverő városait vagy az egykor hatalmas Babilón porba omlott palotáit szemléljük, akkor képesek leszünk felfogni, hogy milyen eredményeket tudott az ember szellemének teremtő ereje már ezekben a ködös, homályos ősidőkben elérni és tapasztalni fogjuk, hogy milyen élesen fejlődött ki a szépérzék, a mely minden művészi alkotás alapfeltétele.

Az ókor keleti népeinek épen úgy megvolt a maguk művészete, mint minden más föld és idő népeinek. Sőt tovább kell mennünk és azt kell állítanunk, hogy valamint az ember kulturális életének, úgy művészetének a keletkezése is a történeti időkben keleten történt, jóllehet ma még távol állunk annak a lehetőségétől, hogy eldönthessük, melyik faj az ősibb, a babilóniai-e vagy az egyiptomi és honnét áradtak szét a derengő műveltség első sugarai az emberiségre. A tudomány egyszer már kész volt elfogadni azt a nézetet, a mely szerint az emberi műveltség eredetét Babilónban kell keresnünk; a Tello és Nippur földjén végzett ásatások meglepő eredményei után arra a meggyőződésre kellett jutnunk, hogy bár Egyiptomban az ottani sajátos talaj- és éghajlati viszonyok következtében hatalmas emlékei maradtak fenn az egykori fejlett műízlésnek, minden műveltség forrása Babilón. Most azonban ez az elmélet, a melynek legbuzgóbb védője Hommel, a müncheni tudós volt, ugyancsak megrendült azoknak a korszakalkotó leleteknek következtében, a melyeket a legutóbbi évek folyama alatt Egyiptomban végzett ásatások hoztak napvilágra. A negadei és abidoszi leletek újból élére állították

a kérdést, vajjon nem régibb-e mégis Egyiptom története és műveltsége minden más ókori népénél? Bármilyen lesz is erre a kérdésre a felelet, bármilyen fordulatot adnak a dolognak a jövendőbeli kutatások, annyi bizonyos, hogy Kelet földje az, a melyen műveltségünk kisarjadt és mindaz keletkezett, a mit tudománynak és művészetnek szokás nevezni. Az ókori Kelet története tehát az emberi nem őstörténete, és a régi keleti népek művészetében kell látnunk az emberi alkotó erőnek legrégibb bizonyítékait és alkotásait, a melyekben az utánzó ábrázolás tökéletessége és a szép-érzék megnyilvánulása összehangzóan egyesül. Ez az összehangzás minden művészi alkotás első feltétele: az az alap, a melyen az emberiség művészetének épülete emelkedett. Tehát a Kelet, a mely történelmi ismereteink szerint az emberi nem bölcsője, bölcsője egyszersmind a művészetnek is, annak a művészetnek, a melyet alaki, tartalmi és kiviteli tökéletessége révén méltán bámulunk. Jóllehet az a szokásos alak, a melyben gyakran az egyiptomi gránit- és porfirszobrok megjelennek, csak ritkán emlékeztet bennünket a görög mesterek örökszép műveire, mégis bizonyos, hogy úgy az egyiptomiak, mint a babilóniak és asszirok művészeti termékei hatással voltak a görög művészetre, a mely eszményi erővel és kellemmel telt műveket hozott létre. Nem a hatalmas piramisokról és az óriási palotákról, sem az obeliszkekről, a templomcsarnokokról, a pylonokról, a szfinxsorokról, sem az istenek és királyok kolosszális szobrairól van itt szó, hanem azokról az elsőrangú műremekekről, melyek tanúságot tesznek, milyen bámulatos jártasságra tettek szert évezredekkel ezelőtt a legkeményebb kőzetek kidolgozásában. A pompás portraitszobrok egyenesen csodálatraméltó biztosságot árulnak el úgy az alak, mint az anyag kezelésében és kitünő példák annak bizonyítására, hogy Egyiptom régen elérte művészeti fejlődésének tetőfokát akkor, mielőtt Hellas és Róma a történelemben szerepelni kezd. Egyiptom művészeinek, szobrászainak és festőinek neveit ugyan nem ismerjük, de művészettörténete olyan, a mely a későbbiekkel kiállja a versenyt.

Ugyanez áll az ókori Kelet többi művelt államáról. Már a Gudéa-féle épületek és műemlékek, a melyeknek felállítása körülbelül a piramisok építésének idejébe esik, méltán érdemlik csodálatunkat. Az ó-khaldeai faragóművészet ránk származott emlékei tanusítják, hogy mennyire össze tudta kötni az ó-khald művészet a természethűséget a stilussal. De a későbbi asszíroknak, a kiknek művészettörténete voltaképen Asszurnazirpal királylyal (884—860 Kr. e.) kezdődik, művei is magukra vonták a művészettörténet művelőinek figyelmét és azoknak teljes méltánylását vívták ki maguknak. Szanherib kora kiváló fontosságú fordulópont az asszir művészet történetében; második utódja, Asszurbanipal (668—626) alatt a legtisztább és legszabadabb valóság magaslatára emelkedett a művészet, a mely főként az állatokat ábrázolta kitünően. A Kelet művészetének hatása a Nilus völgyéből és Mezopotámiából indulva ki, Sziriának, Kis-Ázsiának, az Aegaei tenger szigeteinek és Görögország keleti partvidékének vette útját, a hol új erőre kapva fejlődésének még magasabb fokára jutott.

Ennek a ténynek a jelentősége mind jobban előtérbe nyomul és napról-napra több bizonyíték támogatja. A mult században már nagy mértékben igyekeztek megismerni az ókor keleti népeinek művészetét és a művészettörténet

művelői mind jobban és jobban kezdtek foglalkozni a művészettörténetnek ez újonnan alakult ágával. A következő lapokon vázlatos képet iparkodunk adni az ókor keleti népeinek, első sorban az egyiptomiaknak, babilóniaknak és asszíroknak művészi tevékenységéről, művészi alkotásaiknak sajátos mivoltáról.

I. EGYIPTOM.

ÉPÍTÉSZET.

Ha az ú. n. *történeti* időn azt az időszakot értjük, a mely a *feliratos* forrásanyaggal kezdődik, akkor Egyiptomot a világtörténetben a legelső helyek egyike illeti meg. Azok a műemlékek pedig, a melyeket a Nilus földje őrzött meg az utókor számára, Egyiptomnak mindig kiváló fontosságot biztosítanak a művészetek történetében. Egyiptomot egész hosszában az északi szélesség 24 és $31^1/_2{}^0$ között a Nilus metszi át, a melynek áradásai a lakosoknak jóllétét minden tekintetben biztosították. Már történetének legősibb kezdetén két természetes részre oszlott: az egyik Pa-ta-res, a *Déliország*, a melyet a görögök nyomán *Felső-Egyiptomnak* nevezünk, a másik Ta-mehet, az Északi ország, a melyet a görög írók *Deltaországnak* neveztek. A mindkét oldalról hosszú hegyláncokkal övezett déli ország, mely az ú. n. első Nilus-kataraktáknál kezdődött és északra a memfiszi tartományig terjedt, állandóan megőrizte ősvilági alakulását, mig Alsó-Egyiptom, a melyet a Nilus iszaplerakodásai hoztak létre, alluvialis vidék lévén, a Föld legújabb alakulásai közé tartozik. S csodálatos módon épen ezen a talajon, a melyet Földünk legújabb alakulásaihoz kell számítanunk, maradtak fenn a legrégibb emlékek, a melyeket az embernek művészeti hajlama a történeti idők folyamán létrehozott. Itt állnak az ó-birodalom* királyainak hatalmas síremlékei: a gúlák, piramisok. De nem ezek az egyedüli emlékek, a melyeket Egyiptom földje a homályos ősidőkből fentartott és megőrzött; Flinders Petrie Abidoszból és több más városból, olyan leleteket vitt Londonba, a melyek az I. dinasztia korába, sőt két olyan király (Zezer és Narmer) idejébe tartoznak, a kik még Menának, az első dinasztia alapítójának uralma előtt intézték Egyiptom történetét. Az Ozirisz-templomhoz közel találtak egy tökéletes sírt az I. dinasztia korából, a melyben több (kb. 20) korsó volt a sírkamrák téglafalainak aljánál, a csontváz közelében pedig 16 kőedény; a koponya mellett egy, két egymást farkkal érintő kacsát ábrázoló, festett tálat találtak. Az agyagkorsók, a melyek a királyi sírok áldozati ajándékait foglalták magukban, pecséthengerek lenyomatait viselik magukon, a melyek a különböző tisztviselők címeit

* Egyiptomnak sok ezeréves történetét több korszakra szokás osztani; ezek a következők:

a) Az ó-birodalom, (mely az I—X. dinasztia uralkodását foglalja magában) kb. a 2100. évig Kr. e.

b) A közép-birodalom, (XI—XVII. din.) 2100—1600. Kr. e.

c) Az új-birodalom, (XVIII—XX. din.) 1600—1100. Kr. e.

d) Libiai korszak, (XXI—XXV. din) 1100—700. Kr. e.

e) Késő-kor, 700—332. Kr. e.

f) Görög-római kor, a Kr. e. 332 év után.

sorolják fel. Említésre méltók továbbá: Zezer királynak egy palacsészéje, Narmer királynak egy alabastromkorsója és egy kristályváza töredéke, a mely Mena király nevét viseli. Az első dinasztia harmadik királyának, Zet-Atot-nak sírjából való egy csiszolt palából készült váza a királynak szépen bevésett nevével, továbbá elefántcsontból való csónakocska és egy elefántcsont szelence töredéke, mindkettő a király nevével, találtak még feliratos kőkorsókat, üveg és karneol-gyöngyöket, egy buzogánytöredéket csiszolt márványból, egy kézalakú fabotot és festett elefántcsont nyilhegyeket. Ebből az időből valók még tűzkőből, palából és márványból készült karperec-darabok és egy szép tűzkőkés is. De ezek a tárgyak, bár biztos



61. kép. A szakkarai lépcsőzetes piramis a memfiszi nekropolis déli részében.

adatokat szolgáltatnak az egyiptomiak művelődés történetéhez, többé-kevésbbé a történet előtti korszakhoz tartoznak.

A memfiszi piramisok maradnak tehát a legrégibb, egyszersmind a legjelentősebb emlékei a régi fáraó-birodalomnak. Hogy mi volt a fejlődés középső foka a kezdetleges viszonyok és a piramisok technikai kiviteléhez szükséges biztos gyakorlat között, az még nem dönthető el; ezt talán majd a jövendő, rendszeresen folytatott ásatások és kutatások fogják kideríteni. Mesterséges hegyhez hasonlóan emelkednek ezek az óriási épületek, és nagyságuk borzalommal vegyes csodálkozásba ejti az embert. A mikor I. Napoleon csapataival a piramisok alján állott, ezekkel a szavakkal tüzelte embereit: „Negyven évszázad tekint le ezeknek tetejéről rátok!" és még mindig messze maradt az igazság mögött. A legrégibb közülök a szakkarai lépcsőzetes piramis, Zozer, III. dinasztiabeli király temetkezőhelye (61. kép).

Legjelentősebbek a IV. dinasztia királyainak, Chufu, Chafra és Menkaura-nak piramisai Gize mellett (l. 62. kép), a legelső, a Chufu-é, a legóriásibb mű, a melyet

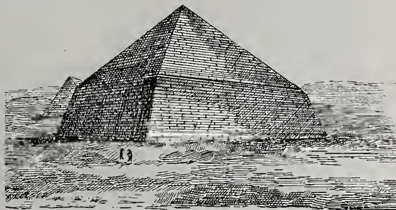
emberi kéz emelt. A legérdekesebbek egyike a dasuri „törtoldalú piramis“ (l. 63. kép); ránk nézve a legnagyobb fontosságúak azonban a VI. uralkodóház piramisai, a melyek a legrégibb irodalmi emlékeket, a „piramis-szövegeket“ tartották fenn.



62. kép. A gizei piramisok.

A piramisok egészben és a részletekben a legnagyobb csodálatra méltó technikai kivitelt árulják el. Különös jelenség az egyiptomiak emlékvilágában, hogy egyetlen műemlék sem hordja magán megalkotója nevét, csak a királyi megbizóét. Maguk a piramisok is némák maradnak és nem árulják el mesterük nevét.

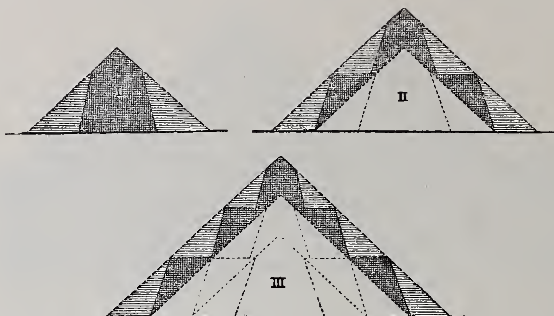
A piramisok voltaképen sírdombok. Az ősidőkben — épen úgy, mint ma — egy-egy holttest eltemetésénél azt a földtömeget, a melyet a halandó porhüvely vagy annak burkolata kiszorított, a sír felett hantolták föl. Innen eredt azután az a szokás, hogy az előkelők, különösen az uralkodó sírját magas, fönt csúcsban végződő földkúppal jelölték. A libai puszta fensíkjain, a hol a talaj laza homok, nem lehetett tartós az egyszerű, földből fölhányt domb; kőből vagy téglából kellett tehát azt építeniök. A mellett az egyiptomiak jellemüknek megfelelőleg olyan alakot akartak építményeiknek adni, a mely már külső megjelenésében is a legnagyobb szilárdság és elpusztíthatatlanság jellegét viselje magán, s minthogy ennek a követelménynek a gúláknak ez az alakja jobban megfelel, mint bármely más, egészen természetes dolog, hogy az egyiptomiak ezt az alakot adták a királyok sírdombjainak.



63. kép. A dasuri törtoldalú piramis (Rekonstrukcio).

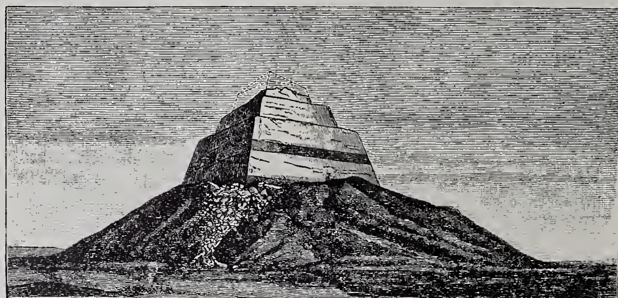
Felépítésük módjáról különböző elméleteket állítottak fel. Brugsch H. és utána Hommel F. azt tartják, hogy a módszert Babilónból vették át és a gúlák alaptipusát a khald lépcsőzetes templomban kell keresnünk. Így tehát a piramis eredetileg

lépcsőzetes építmény volt — a mint azt az itt következő kép is (lásd a 64. képet) mutatja — és így a gúlák mostani alakjukat csak későbbi betöltések után kapták. Lepsius és Ebers szerint minden király előbb egy kisebb piramist épített és



64. kép. A piramisok felépítésének módja Brugsch és Hommel elméletei szerint.

azt uralkodásának hosszúsága szerint folytatólagos burkolással mind jobban és jobban megnagyobbította. Így azután lépcsőzetes építmény jött létre, a melyet úgy fejeztek be, hogy csúcsot emeltek a tetejére és a fokokat betöltötték. A mű tehát részletenként keletkezett és a befejezés felülről haladt lefelé. A meidumi



65 kép. A meidumi mészkőgúla.

mészkőgúla (l. 65. kép) és a szakkarai tégláből készült lépcsőzetes piramis (61. kép) még most is ezt a teraszszerű alakot mutatják.

Herodotos is azt állítja, hogy előbb lépcsőzetesen építették a gúlát, azután kővel burkolták s a művet felülről lefelé fejezték be. Ezt az elméletet mégis több-

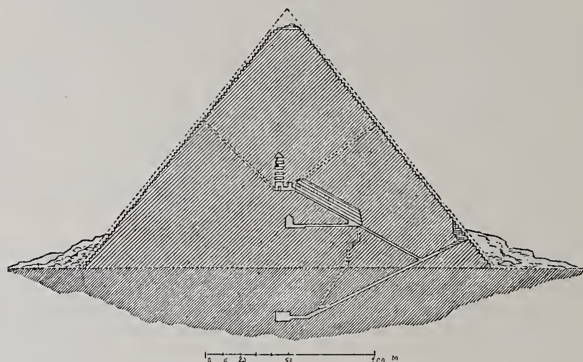
ször megtámadták, különösen Flinders Petrie, ki a Kairo mellett levő gizei piramisokat felette gondos vizsgálat tárgyává teszi. Arra az eredményre jut, hogy a legcsekélyebb nyomok sem engedik meg azt a következtetést, hogy a gizei három legnagyobb piramis valaha kisebb arányú volt és rengeteg kiterjedését a rendszeres nagyobbításnak köszönheti. A Chufu piramisának belsejében levő folyosók és kamrák fekvése azt bizonyítja, hogy már a legelső tervezet kilátásba helyezte ezeket a nagyságukkal feltünő méreteket. — Ezen a nézeten van Maspero is, a ki azt bizonyítja, hogy minden piramis tervét egyszer s mindenkorra előre állapították meg.

Borchardt építész-egyiptologus, újabban szakszerűen megvizsgálta a gúlákat. Kutatásainak eredménye a következőkben foglalható össze: a Lepsius elmélete alapjában helyes, de azt a dolog mai állásához képest módosítani kell. „A gúlaépítők legelőször is nagy méretűre tervezték síremlékeiket. A legtöbb király meg is maradt az első tervnél; a többiek, a kiknek az idő és a körülmények jobban kedveztek, megnagyobbították nagyrészt még az első tervezet végrehajtása előtt az építményt, vagy hozzáépítéssel a kamrák és folyosók változtatása nélkül, vagy kibővítették az első tervet és megváltoztatták a kamrákat is. Néha a körülmények folytán a tervnek egy újabb második megnagyobbítása is előfordult."

A gúlákat nagyrészt kőből emelték, a melyet a Mokattam-hegység kővágásaiban és Turra mellett fejtettek; egyik-másik téglából épült. Körülbelül a világtájak irányában állanak. Az északi oldalon vezet be a szűk folyosó a piramis magvába, egy kis sírkamrába, a melyben a királyi építő szarkofágja rejlett. Hogy ezt a rablóktól megvédjék, a folyosókat és az északi oldalon levő bejáratot csapókővel zárták el. A kamrák burkolata, a szarkofág és a csapókő rendszerint gránit, a melyet Szienében bányásztak. Vannak gúlák, a melyekben több kamra van, ezeket fel- és lefelé vezető folyosók kötik össze. Így a Chufu király piramisában (l. 66. kép) három sírkamra van; a legalsó a sziklatalajba van bevágva 31 méterrel a gúla alapsíkja alatt, a középső, a melyet a királyné holttestének szántak s ezért ma a *királyné kamrájá*-nak neveznek, 21 méterrel magasabban fekszik az alapsíknál és a következő 21 méternyi magasságban áll a tulajdonképeni sírkamra. Ennek a piramisnak alapvonala sértetlen állapotában 234 méter hosszú volt, emelkedése (t. i. az a szöglet, a melylyel az oldalsík az alapsíkhoz hajlik) 51°20′ és a magassága (t. i. a csúcs távolsága az alaptól) 146 méter volt. Ma, a mikor a csúcs már letört, a magasság még mindig 137 méter, azaz oly nagy, mint a bécsi Szt. István-templom tornya, és körülbelül 57 méterrel magasabb, mint a budapesti Mátyás-templomé. Az egész piramis tömören, kockákból épült, a tömörséget csak a kamrák és folyosók szakítják meg. A bemenet az északi oldalon van, 15 méterrel magasabban az alapsíknál; innen egy folyosó vezet ferdén, enyhe lejtővel (26°41′), lefelé és a sziklatalajban alagútként folytatódik a legalsó sírkamráig; az egész hosszúsága 97·3 méter. A hol ez a folyosó eléri a sziklatalajt, egy ferdén felvezető másik folyosó ágazik ki belőle, ez ismét egy vízszintes irányú mellékfolyosót bocsát ki magából a fele útján, a mely a középső kamráig vezet, azután meglehetősen kiszélesedik és a legfelső kamrában ér véget.

Ennek a helyiségnek az alapterülete 30 négyszögméter, magassága 11·58 m.; a falait csiszolt gránit burkolja. A mennyezet kilenc simára csiszolt gránitgerendából áll, fölötte öt alacsony tehermentesítő üreget hagytak, a melyeket vízszintes kőfedelek választanak el egymástól. Végül a szarufaszerűleg egymásnak támasztott kőtuskókból álló tetőzet következik. Csak ilyen módon lehetett a helyiséget biztosítani az esetleges beszakadás ellen.

A gúla építésében három korszak különböztethető meg. A Chufu-piramis



66. kép. Chufu király piramisának átmetszete.

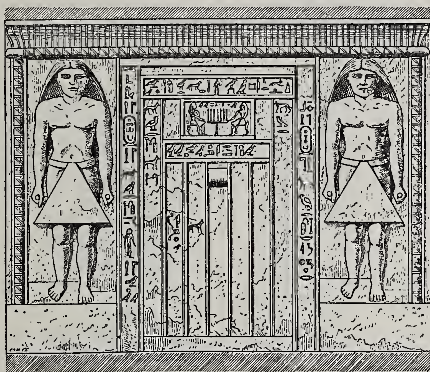
első terve csak a ferdén a sziklába hatoló folyosót és a legalsó kamrát foglalta magában, a mely felé piramist építettek. Ez a piramis még nem lehetett a későbbi gúlákhoz hasonló, de olyanforma volt, mint a korábbi királysírok (a Zozer és Sznofru piramisai): lépcsőzetesen tervezhették. Ez a tervezet azonban megváltozott és kiszélesült még teljes valósulása előtt, még mielőtt a földalatti helyiség és a hozzátartozó előtér készen volt. A falazatra, a melyet már felemeltek, új kamrát, az ú. n. királynő-kamrát készítettek. A hozzávivő folyosót a falazatból vágták ki és így bizonyára a kész fal egy részét lerombolták a folyosó miatt. De Chufu fényűző hajlamát ez a második tervezet sem elégítette ki, mert újabb nagyobbítást rendelt el és ennek az utóbbi tervezetnek köszöni lételét a nagy tornác és a valódi sírkamra. Innen magyarázható meg a középső kamrához vivő bejárat mesterséges befalazása is, a mely természetes és szükséges eredménye volt a tervezet kibővítésének, hogy így a szarkofágot akadály nélkül szállíthassák át a legfelső kamrába. Ennek a változtatásnak a vonala ma is látható.

A sírkamra szellőztetéséről két ferdén felfelé haladó kürtővel gondoskodtak. A középső kamrából is vezet két szellőztető csatorna kifelé, de ezek nem jutnak ki egészen, hanem a falban végződnek. Ez a körülmény is bizonyítja, hogy ezt a kamrát sohasem fejezték be egészen.

Minden piramishoz egy-egy templom is tartozott a halotti áldozatok és a holtakra vonatkozó más vallásos ténykedések végzésére. A Chufu gúlájánál ez már elpusztult.

Gize, Dasur, Meidum és Szakkara falvak közelében (ezekről a falukról szokták el is nevezni a gúlákat) mintegy tizenkét mértföldnyi területen emelkednek mesterséges hegyhez hasonlóan a piramisok és kétségbevonhatatlanul hirdetik Egyiptomnak a III. és IV. uralkodóházak idejebeli virágzását. De egyszersmind egy régen alakult és jól meggyökerezett műveltségről is tanúskodnak, mely fejlett technikának volt birtokában. Azt a tökéletes pontosságot, a melylyel a köveket kifaragták és egymáshoz illesztették, ma is csak a legnagyobb fáradsággal érhetjük el és nem csodálhatjuk eléggé azt a technikai tudást, a melylyel a sírkamrákat fedő gránittömbökről el tudták hárítani a felette következő óriási kőtömegek súlyát.

De tévednénk, ha azt hinnők, hogy a régi királysírok alakja csak a változhatatlan mértani gúla alakja volt. Művészettörténeti jelentőségük részben abban a körülményben is rejlik, hogy minden egyes piramis külön terv szerint épült, hogy nem ismerünk piramist, melyet egy másik piramis puszta másolatának lehetne tartani. A meidumi piramisok (l. 65. kép) és a dasuri törtoldalú piramis (63. kép) érdekes példái annak, hogy miként tért el az építés a mértani gúla-alaktól.



67. kép. Gizei álkapuzat.

*

Memfisz közvetlen közelében találhatók az ú. n. m a s z t a b a - s í r o k, a melyek a legfőbb tisztviselők temetkezésének helyéül szolgáltak. A masztaba arab szó, pad-ot jelent; ezt az elnevezést a sírok alakjuk miatt kapták. Alaprajzuk északdéli irányú derékszögű négyszög. A falak az egyiptomi műépítés szabályainak megfelelőleg — a mely mindenben és mindenütt mennél nagyobb szilárdság előállítására törekedett — ferdén állanak. E sírépítmény alatt függőlegesen a sziklába vésett akna kis fülkébe visz, a mely a koporsót rejti magában. A masztaba belsejében azonkívül egy vagy több szerdab nevű helyiség van, a melyben az elhunyt szobrát és számtalan usebtit (szolgaszobrocskákat) helyeztek el. A masztabák tehát olyan sírdombok, a melyek föld helyett kőből készültek, de semmiesetre sem csúcs nélkül való gúlák, vagyis csonka gúlák, a mint általánosan hiszik.

A masztaba keleti külső falán rendesen egy fülke található, ebben egy kőlap (az ú. n. stéla), a mely ajtó-alakjával a *nyugati országba* való bejáratot jel-

képezi (l. 67 kép). A fülke helyett nem ritkán egy teljes előcsarnok vagy egy magába a masztabába nyíló bejárat van. Ilyenkor a stélát és a vakajtót a hátsó térben, a bejárással szemben alkalmazták.

A masztabák kivitele nagyon különböző. Egy részük diszítményekkel és feliratokkal van ékesítve, más részük szegényes, minden diszítés nélkül szűkölködik. A legnagyobb masztaba a *Mastaba el Faraûn* (a fáraók padja), Szakkarától délre van. Említésre méltó egy, az V. uralkodóház korának végén élt papnak, Ptah-bau-nofer-nek masztabája is. Ebben a keleti ajtót két ajtóféllel látták el, a melyre a hengeralakú szemöldökfa nehezedik (68. kép). Az utóbbi kétségkívül faszerkezetek utánzata, különösen pálmatörzsekre emlékeztet, a melyet a régi egyiptomiak és a fellához ma is az ajtó szemöldökfájául alkalmaznak. Az ősi memfiszi halottak városának egyik legszebb műemléke a Ti masztabája, a ki Kakaának, az V. manetói dinasztia királyának idejében magas állású tisztviselő



68. kép. Ptahbaunofer masztabájának bejárata.

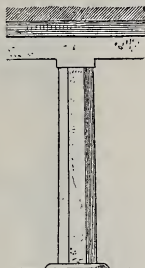
volt. A sír kívülről egyszerű és dísztelen ugyan, de belülről annál fényesebb. A régi birodalom legszebb és legkiválóbb domborművei benne találhatók.

*

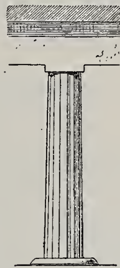
Az alattvalók eltemetésére, úgy látszik, leginkább a s z i k l a s í r o k voltak használatban, a melyeket a Nilus-völgy szélén levő mészkőhegység meredek oldalába véstek be. Legnagyobb részük kis kamra, a melybe az ember rendesen a völgyfenék felett magasan levő szűk nyiláson át juthat be. Több esetben ajtó vezet be egy kis helyiségbe, a melyből egy tárnán keresztül jutunk a tulajdonképeni sírkamrába. Ebben van a szarkofág, míg az előbbi helyiségben az elhunytnak és hozzátartozóinak domborművű képei találhatók. A sír belsejében néha vakfülkéket készítettek, a melyeknek architektonikus diszítése a faépítésre emlékeztető tagolást mutat. A nagyobb sírkamrákban a mennyezetet négyszögű pillérek támogatják.

Ha a sziklasírnak több része volt, akkor természetesen csak a legelsőt világosította meg az ajtón át bejutó napfény, a többi sötét maradt. Hogy ezen a bajon segítsenek, a középső falat az ajtó magasságáig többször áttörték, így a fal pillérsorrá idomult át, a mely széjjelválasztotta a helyiségeket és a napfényt is jobban bocsátotta be, a nélkül hogy a tető esetleges beszakadását kockáztatta volna. Az ajtó tetejétől a mennyezetig terjedő falrész épen maradt, épen így a pillérek felett levő is, és így a folytonosság meg nem szakadván, a falnak ez a része erős architrávvá alakult, a mely az előbbi fal szélességében a pilléreken végighuzódott.

Abban a törekvésükben, hogy a pillérek mögött levő teret még jobban megvilágítsák, egy lépéssel tovább akartak haladni és a négyszögletű pillér éleit annyira megtompították, hogy az nyolcszögletűvé vált. Ezt a műtételt folytatták és létrehozták a tizenhatoldalú oszlopot. A pilléreknek ezt a letompítását nem folytatták az éleknek egész hosszúságában az architrávig, hanem fent a négyszögletű pillér egy darabját épen hagyták, így jött létre az új összekötő tag a pillér és az architráv között, az abacus (l. 69. kép).



69. kép. Nyolcoldalú oszlop.



70. kép. Protodór oszlop.

Az oszlop törzsének 16-szoros tagolása következtében az élek tompábbakká és kevésbbé láthatókká váltak. Hogy ezen segítsenek, az egyes oldalakat kimélyítették, kihornyolták és így a lapok homorúsága folytán az élek jobban kiváltak. Ilyen módon támadt a hornyolt oszlop (70. kép), a melyet Champollion a dór oszlophoz való hasonlósága miatt protodór oszlopnak nevezett el. Ezt az oszlopfajt különösen a benihasszáni sírokban találjuk meg, de sokszorosan előfordul a középső birodalom és a XVIII. uralkodóház templomaiban is.

A talaj és az oszlop között az összekötő tag malomkőszerű alaplap volt, a melynek átmérője tetemesen nagyobb volt, mint az oszlopé.

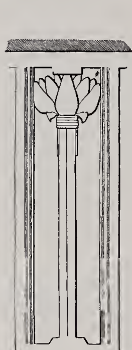
Az oszlopnak másik faja a lótuszoszlop.

Az egyiptomiak ugyanis a sziklasíroknak nemcsak a falait, de a pilléreit is diszítő festéssel ékesítették.. A diszítés anyagát a növények világából vették át és Egyiptom a lótusz hazája lévén, ezt a növényt alkalmazták diszítőül. Ez a festett ékítmény domborúvá változott át és így természetes, hogy ekkor szívesebben választották a négyoldalú dombormű helyett a kerek formát, és így a pillér lotuszcsokorhoz vált hasonlóvá. Ez a műalak legelőször a sauiet-el-meitini sírok

pillérein jelenik meg (71. kép), a melyek a memfiszi birodalom korába tartoznak. A benihasszáni sírokban nyulánk és nagyon tetszetős a lótuszoszlop (l. 72. kép). Itt az oszlop törzse négy összekötött nádszál vagy virágszár hatását teszi, a melyek az alacsony alaplapból kiemelkedve, felfelé vékonyodnak. Felül öt kötelék kapcsolja össze őket és még feljebb egy még bimbójában levő lótuszvirág, az egyiptomiak nemzeti növénye képezi az oszlop fejét. A letompított bimbós oszlopfőn kocka áll, a melyre, mint abacusra a tető kőgerendája támaszkodik.

Ugyanezt az alakot, bár valamivel jobban fejlesztett állapotban (és nem négy, hanem nyolc szárral és lótuszbimbóval), találjuk fel Medinet-Abuban is (73. kép).

Ennek az oszlopdiszítésnek az volt a további fejlődése, hogy az oszlopderéknek az alaptól kezdődő egyenes vonalú keskenyedése helyett az oszloptörzs alsó részének jelentős kidomborodását, kipuffasztását vették használatba és ezt a

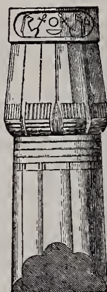


71. kép. Szauiet-el-meitini pillér.





72. kép. Benihasszáni lótuszoszlop.



73. kép. Lótuszoszlop Medinet-Abuban.

domborodást levélkoszorúval vették körül, hogy a szárak összekötését annál nyilvánvalóbbá tegyék. Hasonló módon alkalmazták a levélkoszorút a bimbós oszlopfej alsó felén is. Ezt az oszlopalakot főképen a karnaki nagytemplom oszlopformái között találhatjuk meg (I. tábla, *d* kép). Nem kevésbbé gyakori itt az oszloptörzs hengeralakja is, a melynél az oszlop derekának és fejének plasztikus tagozatlansága teret hagyott a rá festett alaki ábrázolásoknak (I. tábla *e* kép).

A zárt bimbó gyakran kinyílik és harangalakú pohárhoz vagy teljesen kinyilt virágkehelyhez válik hasonlóvá. (A kum-ombu-i oszlop. L. 74. kép.) A legtökéletesebb ezek közt az egyiptomi oszlopfajok közt a karnaki nagytemplom kelyhes oszlopa (I. tábla, *a*, *b* kép).

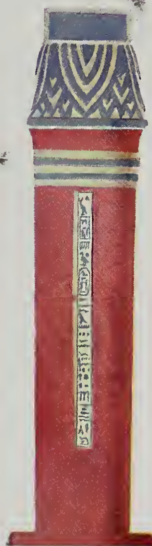
A művész azonban egy-egy kehely kidolgozásánál nem volt semmiféle meghatározott tipushoz kötve, azt a saját alkotóerejére bízták. Ezért találunk annyi változatot a kelyhes oszlopok között is, szép levélmintákat, a legegyszerűbb bokorlevéltől egészen a legszebb kivitelű s a felső végen felgömbölyödő szirmokig



a



b





c

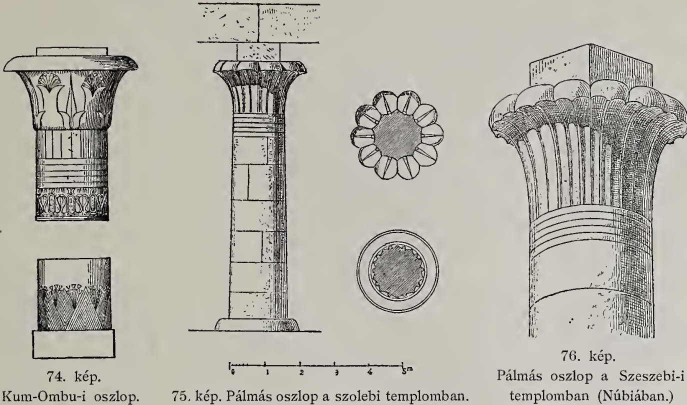


d



e

A karnaki nagytemplom oszlopformái.



74. kép.
Kum-Ombu-i oszlop.

75. kép. Pálmás oszlop a szolebi templomban.

76. kép.
Pálmás oszlop a Szeszebi-i templomban (Núbiában.)

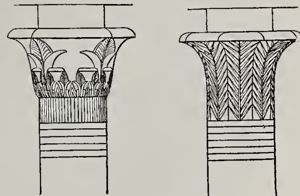
(Pl. az esznei, edfui és filéi templomok oszlopcsarnokában.) Kiválónak találták a pálmás oszlopfőt is, a melyet az új birodalom korában kedveltek és használtak. A legegyszerűbb alakja a pálmás oszlopnak a pálmatörzs naiv utánzata, a III. Amenhotep idejebeli szolebi templomban (75. kép) s a nubiai szészebi, *I. Szeti* korából eredő templomban (76. kép). Kedvesen fejlődött ki a pálmás oszlop az edfui templomban levő alakokban, a hol ez az oszlopfaj a többi ott előforduló oszlopra is jótékony hatást gyakorolt. Itt az oszlop derekán a pálmatörzs kérgének utánzata látható; az oszlopfő legyezős levelekből álló korona, a kötőszalag csak ékesség hatását teszi (77. kép).

Gyakran megtörténik, hogy a kelyhes oszlopfej fordítva, harangalakban mutatkozik, például a III. Thutmozisz-féle karnaki templom csarnokaiban (I. tábla, *c* kép).

Végre vannak olyan oszlopfők is, a melyek nem a növények világának formáit utánozzák, hanem négy Háthor-fej összetételéből alakultak. A fejek egy kockaalak körül csoportosulnak és fejdísz van rajtuk (78. kép). Néha, p. u. Filében a nektanebói templomban egyesül egy oszlopon a kelyhes oszlopfő a Háthor-arcokkal.

Az oszlopot rendesen egész kiterjedésében szines festések és írások borítják és ez a színes diszítés belsőbb összehangzásba hozza az oszlopot az épület többi részével. (Lásd a karnaki nagytemplom oszlopait ábrázoló képeket az I. táblán.)

Némely esetekben a templomok udvarán az oszlopokat pillérek pótolták; ezek különös



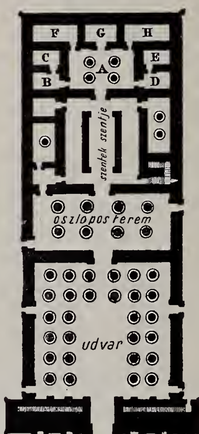
77. kép.
Pálmás oszlopok az Edfu-i templomban.

összekötő tag segítsége nélkül hordozzák a tetőzet kőgerendáit. Elülső oldalukat eléjük állított Ozirisz-szobrok vagy néha Tifon-alakok diszítik.

Az oszlopépítést legpazarabb módon a templomok fejlesztették ki Egyiptomban. Az egyiptomi templomok négyszögalakú, erős épületek fölfelé vékonyodó, többé-kevésbbé lejtősfalakkal; belsejökben a vallásos tárgyakat őrző helyiségek voltak. Minden nagyobb templomban három főrész különböztethető meg: az előudvar, az oszlopos terem és a szentek szentje (79. kép). Az előudvarba szűk és magas ajtónyíláson át juthatni be. Az ajtót kissé kiugró kapuzatba foglalták, a mely mellett két oldalról egy-egy hatalmas, ferdén emelkedő, alul széles, felül keskenyebb gúlaszerű torony, az ú. n. pylon áll. A pylonokat és a kapuzatot üregesen kivájt párkány koronázza, a melyet mindenféle kép diszít. Különösen a bejáratok felett gyakran előfordul az ureuszkígyókkal ékesített szárnyas napkorong. Ez az egyiptomi művészet egyik legfontosabb jelképes ékítménye. A nap, a világosságnak és életnek forrása ebben a földi világban, védően terjeszti ki szárnyait és mint a nyárforduló napja a bahudti-beli Horusz jelképe. A kapuráma falsíkjait és a toronyszerű pylonokat is számtalan kép diszíti, az éleket pedig egy összekötött nádszálhoz hasonló ékítmény fedi, a mely mintegy bekeretezi a síkokat. A bejárat mellett a pylonoknál hasítékszerű mélyítéseket alkalmaztak, a melyekbe a hatalmas zászlórudakat illesztették.



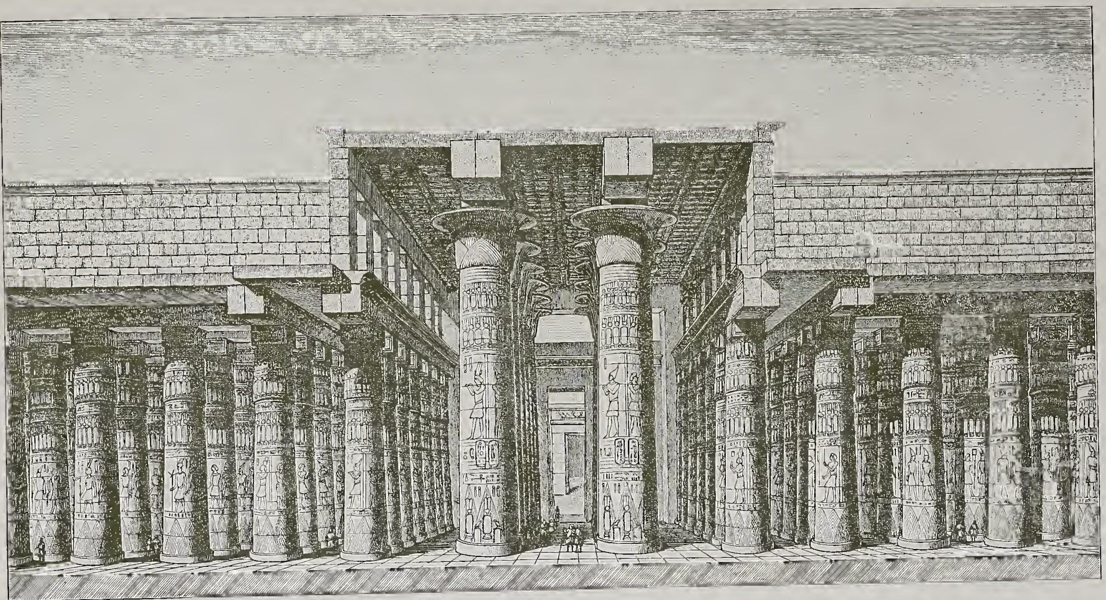
78. kép. Denderai oszlop.



79. kép. Egyiptomi templom alaprajza.

Hogy a főkapuzat hatását még jobban emeljék, a pylonok elé (l. a luxori templom főhomlokzatát a 80. képen) rendesen még két vagy négy óriási ülőszobrot helyeztek és a templomot felajánló feliratok elhelyezése céljából nem ritkán még két obeliszket is. Ezek négyszögletű alapról meredeken emelkedő, hegyükön gúlaalakúlag csúcsosodó emlékpillérek, a melyeket egyetlen óriási gránittömbből vágtak ki, mert így a hatásuk még magasztosabb. A bejárat előtt rendesen szfinxszobrokat is állítottak fel, a mint azt a luxori templomnál látjuk. Itt a szfinxeknek két hosszú sora vezet el egészen a karnaki templomig.

Közvetlenül a templom bejáratát alkotó pylonok mögött van egy nyilt udvar, a templom előudvara (peristylium), a melyet magas templomfalak zárnak körül; hosszának két oldalán — néha három oldalán is — nagy kőgerendákkal fedett

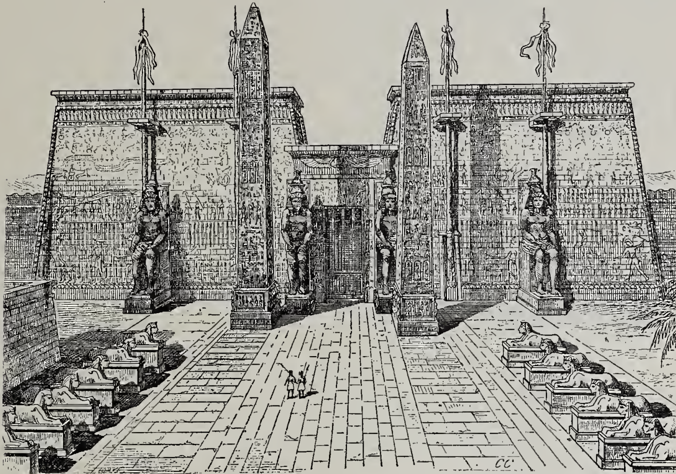


A karnaki templom oszlopos terme. (Rekonstrukció.)

oszlopos csarnok áll. A környező falakat s az oszlopokat, a melyek közé némelykor Ozirisz-pilléreket is helyeztek, történelmi jelenetekkel szokták befesteni. Gyakran előfordul, hogy az előudvar megkettőződik és ilyenkor vagy még egy pylonos kapu nyílik a második udvarba (így ez pl. a medinet-abui templomban), vagy egyszerű nyílásos fal választja el őket egymástól (pl. a II. Ramzesz Memnon-templomában), vagy egy oszlopfolyosó köti össze a két udvart (mint a luxori templomnál).

Az udvarokba néha kis templomokat is szoktak építeni (például a karnaki templom udvarán), de ezekbe a főtemplom udvarából lehetett bejutni.

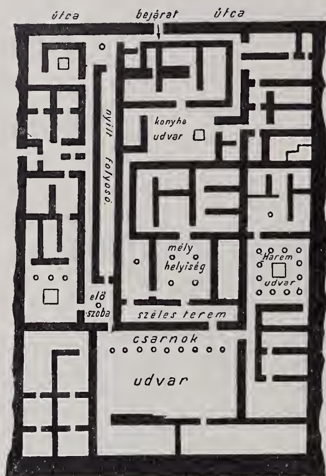
Az előudvarhoz csatlakozik az épület egész hosszában egy széles, meglehe-



80. kép. A luxori templom főhomlokzata. (Rekonstrukció.)

tős sürűen álló oszlopokból alkotott terem, az oszlopos terem (hypostylium), a melybe rendesen pylonos kapu nyílik. Az oszlopok száma a templom nagysága szerint nagyon különböző. A karnaki Chonsz-templomban például elég volt nyolc oszlop is, míg Medinet-Abu templomának oszlopos terme 24, a luxorinak 32, II. Ramzesz Memnoniuma 48 és a nagy karnaki templom oszlopterme 134 oszlopos volt. A hosszúsági tengely irányában húzódó kettős oszlopsor magasabb és erősebb oszlopokból állott, mint a többi, azért a tetőzete is sokkal magasabbra került. Így jöttek létre a magasabb és alacsonyabb tető között levő oldalnyílások, a melyek elegendő mértékben engedték be a világosságot és így kellőleg megvilágították nemcsak a középső tornácot, de az egész oszlopcsarnokot is. (L. a karnaki nagytemplom oszlopcsarnokának mellékelt képét. II. tábla.) A mellett a középső oszlopokat kelyhes oszlopfővel diszítették, míg a többi oszlopfő egyszerű bimbós volt.

Az oszlopos termet egy cellacsoportból álló mély helyiség követi, az istenség szentélye, a szentek szentje. Ez több folyton alacsonyuló kisebb helyiségre, kamrára és fülkére osztott tér volt. A legbelsőbb fülke, a tulajdonképeni templomcella magában rejtette az isten képmását.



81. kép. Egyiptomi lakóház alaprajza.

* * *

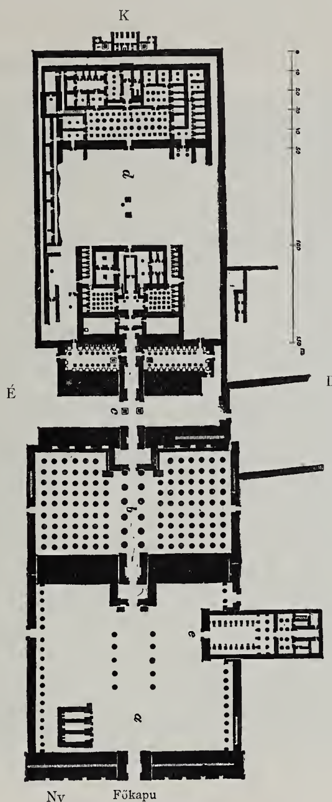
A templom berendezésének — különösen a főhelyiség elhelyezését illetőleg — meglehetősen megfelel az egyiptomi l a k ó h á z és palota berendezése. Az egyiptomi tehát teljes joggal nevezhette a templomot „hat-neter"-nek, azaz Isten házának.

A Flinders Petrietől felfedezett kahuni városromok alapján, a melyek a középső birodalom korából származnak, Borchardt megállapította az előkelő egyiptomi ház tipusát. Az *úri ház* nagyobb telek közepén elhelyezett épületcsoportból áll, mely nagyjából megfelel a modern arab szelamlikjának és három főrészt foglal magában (l. a 81. képet): 1. egy szabad ég alatt fekvő nagyobb udvart, a melyet hátsó oldalán oszlopcsarnok zár el; 2. ez után következik csekély mélységű, széles terem és végül 3. egy szűk, mély helyiség, a mely valószinűleg a ház urának ebédlő- vagy dolgozó-terme lehetett. Ehhez a főhelyiséghez csatlakoztak hátul és oldalt a különböző rendeltetésű mellékhelyiségek. Ezt a szelamlikhoz hasonló elrendezést találta Borchardt a tell-el-amarnai palotában is. Itt is udvar van elől, ennek a hátulsó részén az oszlopcsarnok, utána a terem következett, a mely az épület egész szélességében terült el és végül egy mély helyiség, a melyben a király és a királyné trónusa volt. Ha ezzel a berendezéssel összehasonlítjuk az egyiptomi templom fent tárgyalt berendezését, a mely legegyszerűbben és legtisztábban a karnaki Chonsz-templomban látható (l. fent 79. kép), a templom tervezetének a polgári lakóház és a palota szelamlikjának elhelyezésével való megegyezése — a mint erre először Steindorff figyelmeztetett — azonnal szembeötlik. Ebben is és abban is elől van az oszlopcsarnokkal diszített udvar, azután a széles oszlopos terem, végül még magánhelyiség, a melyben az isten, a király vagy a ház ura lakott. Nem lehet tehát kétség az iránt, hogy a templomot, az isten házát a lakóház mintájára építették. Még ott is eléggé megtartották ezt az alapformát, a hol a templom a föld alatt épült, mint például Abu-Szimbelben.

De ezt az egyszerű schemát gyakran kibővítették. Az udvar gyakran előudvart kap (mint például a Ramesszeumban és III. Ramzesz medinet-abui templomában)

s a széles oszloptermet a szentek szentjétől néha több kisebb terem választja el. Még nagyobb eltéréseket mutatnak azok a templomok, a melyek (mint például a karnaki nagytemplom vagy a luxori) nem egyszeri terv szerint készültek, hanem az idők folyamán hozzá- vagy körülépítéssel bővültek. De még az ilyen, nem egységes terv szerint keletkezett épületeken is felismerhetők a ház főrészei.

Még a Ptolemaios- és római korban is szem előtt tartották a templomépítésnél a régi schemát, csak két pontban különböznek ennek a későbbi kornak a templomai (Dendera, Edfu, Ombosz, Filé) az új birodalombeliektől. Az oszlopcsarnok, a mely az udvar hátulján emelkedett, nagyobb csarnokká alakult át (a görögök szerint pronaos-szá), a melyet az udvartól embermagasságnál nagyobb korlát vagy kerítés választott el. Azután a szentek szentjét, a melynek előbb elöl-hátul volt ajtaja, hátul elzárták, hogy csak egy bejárata maradjon a keskeny elülső oldalon. A pronaos után az oszlopterem következett, a melyet a szentek szentjétől kisebb termek választottak el.



82. kép. A karnaki nagy Amontemplom.

Valamennyi egyiptomi templom közül a legnagyobb a keleti Nilusparton épült karnaki templom, de ezt nemcsak a templomok, hanem a Nilusvölgyben ránk maradt összes építmények között is megilleti az elsőség. Az uralkodók egész sorozata dolgoztatott ezen az emléken, a XI. és XII. uralkodóház királyaitól kezdve egészen a Ptolemaiosokig, és a római császárok is építettek ezen a nagy Amon-templomon. (Alaprajzát l. 82. képen). Minden dinasztia vetekedett azért a dicsőségért, hogy ennek a nemzeti szentségnek a bővítését, szépítését és helyreállítását a maga munkájának tulajdonítsa.

Óriási kosszfinxek kettős sora vezetett a főkapuhoz, melyet két, ma is még 40 m. magas, több mint 100 m. széles és 12 m. vastag pylon őriz. A főkapun

át egy 100 m. széles és 88 m. mély előudvarba (a) juthatni, a melyet északi és déli oldalán fedett oszlopcsarnok keretel be, az északnyugati szegletben egy II. Szeti és III. Merneptah korából származó szentély áll, a déli oszlopcsarnokot egy III. Ramzesz alatt épített négyszögű melléktemplom metszi át. Ezen az előtéren át kettős oszlopsor vezetett a második pylonos kapuhoz. Ezen keresztül hatalmas oszlopos terembe (b) ér az ember, ebbe a hatalmas építészeti alkotásba, a mely még romjaiban is bámulatra méltó. Ennek a teremnek az építését I. Ramzesz kezdte meg és utódai, I. Szeti és II. Ramzesz fejezték be. A nagyszerű tetőzetet 134 oszlop tartotta, amelyek közül 12 kettős sorban (azaz 6—6 egy oldalon) a terem közepén jelezte az épület hosszúsági tengelyének irányában az átjárást; a többi 122 oszlop ezektől jobbra és balra héthét sorban állott és e hét sor egyikében hét, a többi hatban kilenc oszlop volt. A középső kettős sor 12 oszlopa jelentékenyen különbözik a többi 122-től; mert míg az előbbiek feje az oszlop derekából kinőtt levélkoszorú volt, a mely fent a levelek lassú hajlása folytán kehely-alakúvá vált, a többiek bimbós oszlopfejűek voltak. Méreteikben sem voltak egyenlők. A 12 kelyhes oszlop magassága 21 m. (maga az oszlopfő 3·34 m.), kerülete 11·22 m., a többi 122 oszlop pedig csak 13 m. magas és 8·78 m. kerületű. Hogy mind a 134 oszlop fölé tetőt rakhassanak, a bimbósfejű oszlopok architrávjaira rácsszerűen áttört falakat építettek (83. kép) és így elérve a 12 középső oszlop magasságát, lehetségessé vált, hogy az óriási kőgerendákat mind a 134 oszlopra egyenlően helyezzék el. Az egész óriási teremnek falait és oszlopait tarkán befestett domború művekkel diszítették.



83. kép. A karnaki nagy templom első oszloptermének belseje.

A harmadik pylonos kapu szűkebb, szabadon fekvő udvarba (c) vezetett, a mely a templom tulajdonképeni magvát foglalta magában. Az utóbbit a negyedik pylon és vele kapcsolatosan levő határfal környezte. A karnaki templomnak ebben a részében állott I. Thutmozisz királynak 32 m. magas, szép asszuáni gránitból készült obeliszkje, a technikai megmunkálásnak mesterműve (84. kép). Felirata három hieroglifsor; közülök csak a középső eredeti; a másik kettő keskenyebb és évszázadokkal későbbi időből, a XX. uralkodóház egy királyától származik. A középső sor az obeliszkeken szokásos felírást, a felajánlást foglalja magában, azaz a király hivatalos címeit azzal a záradékkal, hogy ő ezt az obeliszket az istenségnek állította tiszteletének és hálájának maradandó jeléül.

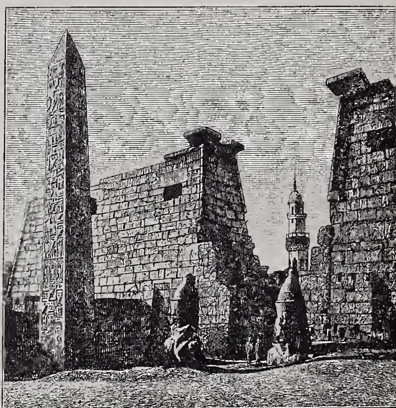


84. kép. I. Thutmozisz obeliszkja a karnaki templomban.

Az épület tengelyének irányában ebből az udvarból továbbhaladva az egész épülettömeg második felébe érünk; itt több szűk és alacsony helyiség található, a melyeket folyosók és átjárások kapcsoltak össze és pilléres tornácok diszítettek. A falakon faragások láthatók, a melyek részint vallásos szertartásokat, részint történeti eseményeket vagy a házi életből ellesett jeleneteket örökítenek meg. Ez a rész az, a melyben — ezen kolosszális épülettömeg építéstörténetének megfelelőleg — az ó-birodalom Amonszentélye volt, mert a ma már egyes maradványok kivételével tökéletesen elpusztult legrégibb, a XI. és XII. uralkodóházak korába tehető templom az egész épületcsoport hátsó felében állott. Körülötte volt a XVIII. dinasztia uralkodóinak az a templomépülete, a mely ma az építménycsoport leghátsó része. Ennek építői I. és II. Thutmozisz királyok, az utóbbinak nővére Hatsepszu és III. Thutmozisz

voltak. III. Amenhotep készítette azt a pylonpárt, a mely a 184 oszlopos terem hátsó falát képezi. A XIX. királyi család pedig a nagy oszlopterem alkotásával felülmulta elődeit. A nagy előudvar még későbbi királyok műve (XXI. és XXII. din.); a nagy pylonkapu, a mely nyugat felől a bejáratot képezi, a Ptolemaiosok alkotása.

A karnaki nagytemplomtól DNy-ra állott a luxori Amon-templom, III. Amenhotep műve. A falak belső és külső oldalai, az összes helyiségek oszlopai, architrávjai és kapuzatai III. Amenhotep nevét mutatják. De egy felajánló írás, a melyet a király egy architrávra iratott, azt bizonyítja, hogy még az előző időkben is állott templom ezen a helyen; ez összedőlt és III. Amenhotep jelentékenyen kibővített új épületet emelt helyébe. Ezzel az uralkodóval az egyiptomiakra nézve a magasabb művészet virágzásának korszaka köszöntött be, a mely a luxori templomot, az egyiptomi építőművészet egyik legszebb emlékét alkotta. Az Amon-templom újraépítésénél a műépítő három jellemvonást tudott megadni alkotásának: az alaprajz világosságát, a nagyobb épületformák erejét és a kis diszítések szabadságát. Ezek a jellemvonások a luxori templom ránk nézve, sajnos, névtelen műépítőjének kimagasló helyet biztosítanak az egyiptomi műtörténetben. Erőteljes oszlopai legkisebb részecskéjükben is annak a képzelettel teljes eszmének nyomait hordozzák, a mely folytán létrejöttek. Alakjuk dekorativ módon átalakított valódi növénykép. Épen itt vehető észre legvilágosabban a XVIII. uralkodóház művészetének végtelen fölénye a rá következő, politikailag is romlásnak induló kor értelmetlen, kontár építés-módja felett. A középső birodalomban a XII. királyi család korában volt olyan műépítés, a mely egyenlő magasan vagy még magasabban áll, mint a XVIII. dinasztiáé; de a XVIII. uralkodóház után sohasem jutott a műépítés a virágzásnak ilyen magas fokára. III. Amenhotep templomát később II. Ramzesz bővítette ki mind a négy oldalon kettős oszlopsorral és elől pylonpárral elzárt előudvarral. Ezenkívül a pylonok homlokzata előtt II. Ramzesznek négy óriásszobrát állították fel (egyet-egyet jobbra és balra a pylonok szegletén és a másik kettőt a kapuzat két oldalán), azután két obeliszket emeltek, a melyek a Karnakba vezető szfinxsorok kiinduló pontjául szolgáltak. (85. kép.) Sajnos, a nagyrészt jól fenmaradt szép templom jelenleg olyan mélyre bekerült a talajba, hogy az óriási



85. kép.
A luxori templom pylonos-homlokzata a keleti obeliszkkel.

Ramzesz-szobroknak csak a feje látszik ki. A nyugati obeliszket 1833-ban Párizsba vitték.

Az új birodalom uralkodóinak építő tevékenysége messze Téba felett is kiterjedt. Igy p. u. Hatsepszu királyné a Der-el-bahri-i csodaépületet emeltette, a mely mint királyi sírtemplom és félig mint barlangtemplom is figyelemreméltó. Itt a tulajdonképeni szentély bent a sziklában van, mert a sziklafal és a folyampart között levő tér nem engedte másként. Négy szabadon épült oszlopos udvaron át vezet belé az út.

Elefantin szigetén, a birodalom déli határán épített III. Amenhotep egy kis templomot, a mely nagyon eltér az előző kor templomépítményeitől, mert kápolnaszerűen dolgozták ki. Csak egy cellából állott, a melyet mind a négy oldalán szabad támasztékokon nyugvó csarnok övezett.



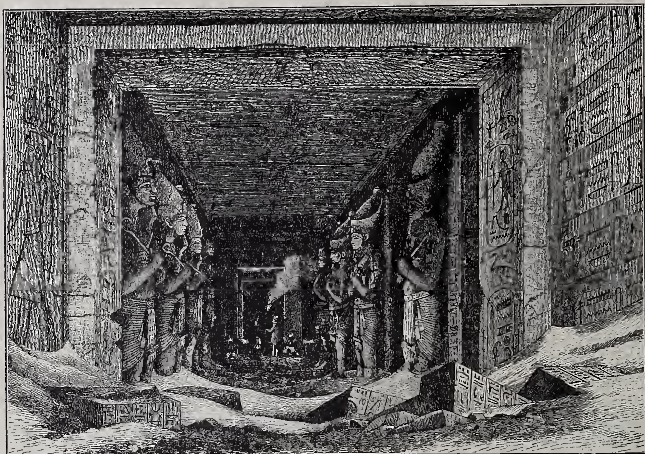
86. kép. Az Abu-szimbel-i sziklatemplom homlokzata.

Az El-Kabban, Redesziehben, Szilsziliszben és Girszeben levő templomokat is megemlítjük sajátszerű kivitelük miatt. Félig barlangtemplomok ezek, mert csak udvaruk és pylonjaik állnak a szabadban, az oszlopcsarnok (hypostyl) és a szentek szentje azonban a sziklába van vágva.

Érdekesek sajátosságuk miatt az abu-szimbeli nagy sziklatemplomok is a második Nilus-zuhatag közelében (86. kép). Ezeket II. Ramzesz egészen a sziklába vájatta, csak homlokzatuk látható kívülről. Négy hatalmas ülő kolosszus, a melyeket az élő kőzetből dolgoztak ki ülő helyzetükben is 20 m. magasra, őrzi a bejáratát a két nagyobb sziklatemplomnak. A bejárat egy csarnokba vezet, a mely a szaba-

don épült templomok udvarának felel meg; a csarnok tetőzetét 8 (mindkét oldalon 4—4) kolosszális, álló Ozirisz-szobrokkal ékített erőteljes pillér tartja (87. kép). Két kisebb csarnokon át jutni a belső szentélybe. A falakat II. Ramzesz győzelmeit ábrázoló számtalan dombormű borítja. Az abu-szimbeli kisebb templomot Háthornak ajánlották fel. Az előcsarnokot tartó hat pillért Háthorfejekkel látták el. Az előcsarnokból szűk, keresztben álló helyiségbe, ezen át a szentek szentjébe juthatni. A bejáratot őrző kolosszusok a homlokzatnál nem ülnek, hanem állnak (88. kép).

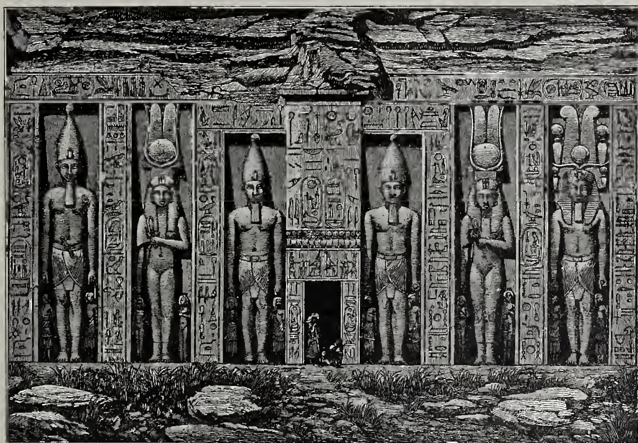
A vallásos épületekkel, azaz a templomokkal, gúlákkal és más sírépítményekkel, a melyeknek hatalmas maradványait ma is bámulja a világ, egy tekintet-



87. kép. A nagy abu-szimbeli templom belseje.

ben éles ellentétben állanak a régi egyiptomiak világi épületei. Ezeket nem kőből építették, hanem könnyebb anyagot használtak hozzá, téglát vagy vályogot (mindkettő a Nilus iszapjából készült), vagy fát. Rendes körülmények között a lakóház építésénél ki nem égetett, a Nilus iszapjából készült vályog volt az anyag. Ilyenkor átnedvesítették a földet, szecskával keverték, összegyúrták, formába rakták, azután sorba egymás mellé helyezték és a napon kiszárították. A legtöbb régi vályogépítmény ma az omladék és romok alatt van eltemetve. A mi napvilágra került közülök, az még nagyon kevés anyagot nyujt ahhoz, hogy a világi épületek elrendezését eléggé megismerjük. A házak kicsinyek voltak, még a paloták sem egyebek, mint apró kamrák nagytömegű csoportjai. Ezt mutatja például az a regék homályába burkolt csodaépület, a melyet az ó-kor írói, Herodotos, Diodoros, Strabo és Plinius labyrinthus-néven dicsőítenek. Lepsius ásatásai alap-

ján tudjuk, hogy apró kamrák tömege volt, a melyek egy valószínüleg több udvarból álló négyszögű középtér körül három egymást szintén derékszögűleg érintő vonal mentében csoportosultak. Mai értelemben vett épülettervnek ilyeténképen nyoma sem található. Hogy a világi épületek ennyire hátramaradtak a vallásos rendeltetésűek mögött, annak az oka abban rejlik, hogy az egyiptomiak az embert nagyon alárendelték a vallás fenségének. A földi berendezkedést csak ideiglenesnek tekintették, csak előzménynek, a mely csak az örök életre való előkészületképen létezik. Nem kerestek tehát szabályos, tetszetős, kényelmes és szellős lakóhelyet, megelégedtek kicsiny, kamraszerű helyiségecskékkel. Ezért az egyiptomiak szemében sokkal helyesebb dolog volt, hogy a vallás felfogása sze-



88. kép. Az abu-szimbeli kis templom homlokzata.

rint gondoskodjanak örök nyugvóhelyükről, mint a lakásukról, a melyben csak a földi élet napjait morzsolják le; sokkal inkább szivükön viselték holttestük megőrzésének gondját, mint az élő test szükségleteit. Innét van az is, hogy míg a nekropolisokban ezer meg ezer sír maradt fenn, addig egyetlenegy egyiptomi lakóházat sem őrzött meg az idő úgy, hogy az nekünk a világi ház tervezetéről és berendezéséről teljes felvilágosítást adhatna. A III. Ramzesz építette medinet-abui templom közelében van egy szintén az említett uralkodótól származó kisebb épület, a melyet a franciák *pavillon* névvel illetnek. (89. kép.) Az egész tényleg magáncélokra, mintegy nyaralónak készült épület hatását teszi. De azért rendeltetését illetőleg más, ma már tökéletesen elpusztult helyiségekkel való gyanítható összeköttetése miatt nem vagyunk vele tisztában, és így legfeljebb a kis, egyszerűen

keretezett ablakok használatát és az emeleteknek magánházaknál való alkalmazását tudhatjuk meg belőle. A rövidre összeszorított, négyszögű középhez két messze előrenyuló szárny csatlakozik, a melyek alakjukat tekintve pylonszerűleg végződnek és egy belső udvart foglalnak be. Az épület háromemeletes, az emeleteket lépcsők kapcsolták össze, a világítást kis ablakok szolgáltatják. A lakásosztályokat a fejedelem magánéletéből vett jelenetekkel festették ki. A tető befejezése nem a szokásos párkányzat, hanem az ormózat egy neme.

Némileg felvilágosít bennünket az egyiptomi lakóház építése felől az ilyes építményeknek a falfestményeken reánk maradt számtalan képe. Ezek szerint nem



89. kép. Medinet-Abu-i pavillon.

volt szokatlan dolog az egyiptomiaknál, hogy a lakóházat háromemeletesre építsék, bár ez mindenesetre csak az előkelők házaira nézve áll. Az ilyen ház tervezetét Borchardt is megállapította a középbirodalomból származó fentemlített (40. oldal) kahuni városromok alapján.

Maspero azért az egyiptomi hat kifejezésnek szokásos fordítását (hat = ház) sem tartotta megfelelőnek és helyette a kastély szót ajánlotta; a templomot hatneternek, isten kastélyának nevezték.

* * *

Egyiptomban az építőmester tisztsége egyike volt a királyi udvar legelőkelőbb méltóságainak. A fáraó építőmestere nagy tiszteletben részesült és nem volt ritka eset, hogy egy-egy királyi műépítőt az a kitüntetés ért, hogy királyleányt kapott feleségül. Címük különböző volt. „A király minden művének elöljárója" jelentette a közmunkák miniszterét; a templomoknak külön műfelügyelő-jük volt, rendesen az akkori főpap.

A számtalan királyi építőmester közül föliratokban és szövegekben a következőknek neve maradt ránk:
HEKA építőmester Szenofer király alatt (III. din.).
SZEMNOFER, a nagy gúlák egyikének építője; neje egy Amon-Zefesz nevű királyleány volt.
CHUFU-HOTEP, neje hasonlóképen királyi vérből való.
CHUFU-ANCH, Chufu építőmestere; (a gizei nagy piramis építője?)
MER-AB királyi származású volt, Chufu alatt építőmester.
PIRSZON, Chonszhut hercegnő férje.
TI, alacsony származású ember, szintén a királyleányok közül vett feleséget.
HAPU, Teta király építőmestere (VI. din.).
MERI-RA-ANCH, Pepi király műépítője (VI. din.).

Előfordulnak még: PEHEN-KA, RA-UR, AI és UAH-MER nevűek. Az egyiptomi műépítés történetében az első helyet MERTISZEN, Mentuhotep király (XI. din.) nagy művésze vívta ki magának. Maga is «a műértők között mester»-nek nevezi magát.

Ő és fia, USZERTEZEN nyitják meg az óbirodalmi művészet legmagasabb virágzásának korát a XII. uralkodóház királyai alatt, a kiknek műérzékét az alattok keletkezett műemlékek nyomról-nyomra bizonyítják. I. Uszertezen építőmestere MENTUHOTEP volt. «Legjártasabb lévén a művészetek terén, saját kezével fejezte ki eszméit úgy, a hogy azoknak lenniök kellett.» Ő volt az, a ki «vezette az abidoszi istenházának építését és a királyi úr parancsa szerint tervezte a kutakat». A mellett a tudományban és mindennemű ismeretekben kiváló férfit kell benne felismernünk, a kit egymásután tüntettek ki méltóságokkal és hivatalokkal bíztak meg. A mellett jogtudós és törvényhozó is volt, az ország belső ügyeit és a nyilvános épületeket igazgatta.

Ugyanezen király alatt munkálkodott MERI is, MENCHTU fia, a kit a fáraó felszólított, hogy «készítse el királyi urának sírhelyét nagy méretekben, lássa el oszlopokkal, kapukkal és nagy előudvarral, mindent jól kifaragott mészkőből készítve, a melyet a trójai régi kővágásokból szerezzen be».

Nem maradhat említés nélkül SZEMUNT sem, Hat-sepszu királyné építőmestere, a Der-el-bahriban levő sziklatemplom építője. Az ő felügyelete alatt készült épületek és más remekművek a legművészibb, legtökéletesebb és legfenségesebb alkotások közé tartoznak azok között, a melyeket egyiptomi művész keze teremtett. Ezek a felül nem mult művek keletkezésük idejét az egyiptomi művészettörténet virágkorává emelik.

Annak a művésznek is ismerjük a nevèt, a ki III. Thutmozisz alatt Heliopolisban a napisten templomát építette. AMENEMAUT volt ez, «Memfisz örökös ura és kormányzója, építőmester a Napvárosban, Alsó- és Felső-Egyiptom főfelügyelője, a király főépítőmestere».

III. Amenhotepnek, a karnaki és luxori templom építőjének uralma alatt különösen feltünt a fáraó névrokona, AMENHOTEP, Hapu fia. Főépítőmester volt és nemcsak az építéseknél, hanem a szilsziliszi kővágásoknál is maga vezette a munkálatokat Ő tervezte azt a két óriási művet is, a melyek Memnon-szobrok híres neve alatt maradtak ránk.

II. Ramzesz legnevesebb műépítője AMENEMAN volt, Ramzesz város építője. Nemcsak az ő neve, de családtagjaié is ránk maradt, a legfontosabb állami hivatalok az ő kezükben voltak. II. Ramzesz alatt működött MAI is, a «Ramzesz-Miamun dísztemplomának építője», a tébai BOKENAMON építőmesternek fia. Kiváló építőmesterként említik ebben a korban BEKENKHONSZU-t is, a ki kormányzó és Ámon első jósa volt. Jelenleg a müncheni glyptothekában levő szoborképe leírja életének folyását, azután ez olvasható rajta:

«A műértő és Ámon első jósa, Bekenkhonszu így szól: én hoztam létre a legjobbat Ámon

templomán. Én készítettem a pylont az Ámon-templom első kapujához. Én állítottam fel gránitkőből melléje az obeliszkeket is, a melyeknek magassága az égig ér».

A jeles építőmesterek sorába AMENHOTEP, «az ámonvárosi nagy építőmester» is tartozik, a ki IX. Ramzesz alatt működött

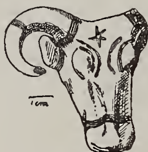
I. Sasanknak (a XXII. uralkodóház alapítójának) műépítője, HOREMSZAF is értett ahhoz, hogy miként kell «Szilsziliszben a legjobb követ fejteni, számtalan és nagy emléket állítani fenséges atyjának, Ámon-Ránák, Téba urának temploma számára».

Egyiptom híres műépítőinek nemzetségében utolsó ivadéknak CHNUMABRA látszik, a ki nevét I. Darius perzsa király uralkodásának 29. és 30. évében a hammamati völgy sziklafalain több helyen megörökítette.

SZOBRÁSZAT.

A régi egyiptomiak építőművészeténél nem kevésbbé jelentékeny szobrászatuk. A mint ott, úgy itt is az egyiptomiak egész lényegét, minden tettüket és cselekvésüket felölelő vallásos felfogás uralkodik, a mely a művészetet szolgálta és irányította. Az egyiptomi hit szerint az ember halandó testén kívül még két szellemi tényezőből áll. Az egyik, a melyet *Ba*-nak neveztek, azon pillanatban hagyta el a földi porhüvelyt, midőn a halál beállott, hogy az Ozirisz birói széke előtt kiállott vizsgálat után minden földi gondtól menten a lelkek világában éljen örömtelt életet. A lélek másik része a *Ka* volt. Ez is a halál percében hagyta oda a halandó testet, azonban ezután sem nélkülözhette teljesen az anyagot. A halál után is a hulla közelében maradt és emberfejű karvaly alakjában a halott

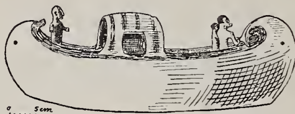

90. kép.



91. kép.



92. kép.



93. kép.


a


b

94. kép.

90—94. kép. Negade-i sírlelet (a berlini kir. múzeumban).

felett lebegett, hogy azzal tetszése szerint újra egyesülhessen. Hogy azonban a lélek tetszése szerint visszatérhessen a testbe, ezt meg kellett őrizniök az enyészettől. De minthogy a legjobb bebalzsamozó módszerek sem óvták meg a hullát

örök időkre a pusztulástól, azért már a legrégibb időkben is odatették a koporsóban levő mumián kívül a halott képét vagy szobrát is a sírkamrába, hogy a *Ka* a személy anyagát sohase nélkülözze. A *Ka* ugyanis tetszése szerint birtokába vehette és megeleveníthette a szobrot is. Így keletkeztek a régi egyiptomiak sírkamráiban található, kemény kőből vagy fémből készült kisebb-nagyobb szobrok. Ezek az illetőt javakorában ábrázolják, mert a mint még az életben gondoskodtak pompás sírhelyekről, sőt ezt az élet főfeladatának tekintették, úgy azt sem mulasztották el, hogy egy vagy több, lehetőleg élethű szobrot készíttessenek magukról, a melyben a halál után való megelevenedés és feltámadás végbemehessen. De nemcsak a halottnak, hanem a nagyszámú szolgaszemélyzetnek cserépből, kőből vagy fémből készült szobrait is a sírnak adták át s a sírkamra egy fülkéjébe állították, hogy a *Ka* mindent megelevenítő hatalma által uruknak a megsemmisíthetetlen másvilági életben is szolgálatára állhassanak. A mint a holt kő megelevenedhetett pusztán a *Ka*-ban rejlő szellemi erő által, úgy nyerhettek életet a kőbe vésett vagy ráfestett hieroglif-jelek is. Ezért a sírkamrák falait feliratokkal borították, a melyek nemcsak az életben történt eseményeket írták le, hanem imádságokat, kérelmeket és kívánságokat is fejeztek ki, mert a *Ka* mindenható szellemi hatalma által a holt betűknek is lelket és életet tulajdonítottak, s így a kívánság már teljesített ténynyé vált. A régi egyiptomiaknak ezen vallásos nézete minden művükben megnyilatkozik és mélyen gyökerező vallásos jelentőség van teremtő szellemük által létrejött majdnem minden művükben.



95. kép. Meten gránitszobra (Berlinben).

Ilyeténképen semmiben sem képes az egyptomiak ó-birodalma jelentősebb eredményeket felmutatni, mint a plasztikában, különösen a szoborképmások alkotásában. A halál után való létről vallott nézetük folytán okvetetlenül arra kellett törekedniök, hogy a lélek lakóhelyéül a holtaknak lehetőleg hű képmását készitsék el és ennek a feladatnak megoldása mozdította elő jelentősen a szobrászatot.

Míg az egyiptomiak műépítése majdnem készen lép elénk a csodálatos pira-

misok alakjában, addig a szobrászat fejlődésének kezdetleges fokait is megkülönböztethetjük, a melyek Egyiptom történeti időszakának kezdetét, azaz a két első királyi család korát jelzik. Ma már a tudomány abban a helyzetben van, — hála Flinders Petrie (Negade- és Ballaszi-i), Amélineau (az Abidosz mellett fekvő Om-el gab dombon) és De Morgan (Negadenél végzett) ásatásainak — hogy az egyiptomi képfaragás ősi kezdetére is fényt deríthetett. Egy negadei sírleletben például van, többek között egy ökörnek 12 cm. hosszú és 8 cm. magas agyagszobrocskája



96. kép. Szepa és Nesza szobrai (a Louvre-ban).

(90. kép). A szarvai — ellentétben a későbbi idők egyiptomi bikaszobraival — nem felfelé, hanem egyenesen előre állanak. Ugyanebben a sírban volt egy veres agyagból készült bikafej, veres-barna vonalakkal befutva (91. kép); azután három durva, férfit ábrázoló agyagalak, közülök kettő olyan, mint a 92. kép és a harmadik az ú. n. dagasztó asszony.

Egy másik sírban a következő tárgyakat találták: 1. egy agyagból való alottas hajót (93. kép), a melynek világosbarna alapjára veresbarna vonalakat húztak. Közepén egy tető van, elülső és hátsó fal nélkül, jobbra a tetőn pedig négyoldalú ajtó. A hajó mindkét végén egy-egy lyuk látható, a belsejében három

feketére festett hajú és szemű férfi van. 2. Egy nőalakot, hasonlót a hajóbeli férfiszobrocskához (94. *a*, *b* kép). Nagy fazékban áll, a lábával tipor valamit. Jobb kezével a fazék szélére támaszkodik, a bal kéz a csipőn nyugszik.



97. kép.
Rahotep és Nefert mészkőszobrai a gizei múzeumban.

Sajátszerű műveltségnek emlékei ezek. Ez a műveltség megelőzte az ó-birodalom kulturáját és így e művek az egyiptomi szobrászat hosszú fejlődésfolyamatának első emlékei.

De később is találkozunk nagyon kezdetleges művészeti emlékekkel. Például Meten gránitszobra a berlini múzeumban (95. kép) a IV. királyi család korának kezdetéről való ugyan, de azért archaikus jellegű és azt bizonyítja, hogy ebben az időben még nem uralkodott a technika az anyagon és a művészi felfogás még nem küzdötte fel magát a későbbi korok magaslatára. A szobor ülő, feje aránytalanul nagy, az egyik keze be van pólyázva és mellén, a másik pedig a térdén nyugszik.

Nem jobb Szepa-nak és nejének, Nesza-nak majdnem életnagyságú állószobra a párizsi Louvre-ban (96. kép). A karok merevek és gyámoltalanok, az arcról hiányzik az igaz kifejezés. De azért mégis kiviláglik belőlük, hogy nem kontárral, hanem csak az anyaggal küzködő művészszel van dolgunk, a ki még nem tudja kifejezni azt, a mit akar.

Sokkal szabadabb és művésziesebb a Rahotep-nek, Heliopolis főpapjának és feleségének, Nefert-nek ülő mészkő-szobra a gizei múzeumban (97. kép). A férfiszobor ugyan itt is a mellén tartja begöngyölt jobbját, mint a régibb képmások, de a karok nem oly merevek és esetlenek



98. kép. Rahotep és Nefert.



99. kép. Egyiptomi íródeák szobra (Párizs, Louvre).



100. kép. A falu birája (Gize).

többé. A mellett mindkét szobornak feje is eleven, beszédes kifejezésével hat (98. kép).

Tökéletes művészet remeke a híres íródeák a Louvre-ban (99. kép). A szobor anyaga barnára mázolt mészkő; az alak keresztbevetett lábbal ül a talapzaton. Kiugró pofacsontos arca élettel teljes, jobbjában irónádat tart. Átható pillantással, figyelve néz előre. A szem — hogy a természetes valóságát jobban utánozza — tarka kőzetből készült: a szem fehérje kvarc, a pilla bronz, a pupilla hegyi kristályba foglalt fémgolyó. A mell, a kéz, a térd a legkisebb részletig a természethez hűen kidolgozott izomzatú. Csak az alsó lábszár némileg gyengébb kivitelű.

A legtökéletesebb, a mit egyiptomi szobrász alkotott, a gizei múzeumban levő faszobor a Seih el beled, *a falu birája* (100. kép), mely azért kapta nevét, mert a fellähok, a kik napfényre hozták, benne falujok főnökét vélték felismerni. A szobor az életörömtől, erőtől és egészségtől duzzadó ó-egyiptomi nemes valóságos tipusát ábrázolja. Művésziességétől még a klasszikus művészet legnagyobb mestereinek művei mellett sem tagadhatjuk meg bámulatunkat és elismerésünket. Anyaga szikomor-fa, a melyet eredetileg vékony lenszövettel vontak be, azután gipszszel burkolták és — mint minden művüket — befestették. Szövetburkolatát és talpazatát elvesztette, különben meglehetősen ép. Csak a kezében levő bot és részben a lábak modern pótlás. Ez a szobor mutatja meg legvilágosabbán, hogy mily rohamosan fejlődött az egyiptomi művészet a művészi tökéletességig.

Jeles munka Per-her-nefret-nek, a faraó tartományi felügyelőjének a faszobra

is. (101. kép). Az V. vagy VI. dinasztia korából származik. Faijumban találták, jelenleg a berlini múzeumban van. Az egyiptomi művészet legjobb szobrainak egyike. A mozdulatok lágyak, a konvencionális álló helyzet ellenére is; a bal láb előrehelyezése okozza, hogy az egyiptomi modorral ellentétben a bal váll is kissé előreáll. Az arcot és a testrészeket az élethez hűen dolgozta ki a művész.



101. kép. Per-her-nefret faszobra (Berlin).

A gizéi *szfinxet*, a mely a feliratok szerint a harmachiszi napisten megtestesülése volt, s a mely még a késő római időkben is tiszteletben részesült, mindeddig az egyiptomi szobrászat egyik legrégibb emlékének tartották. Borchardt azonban kimutatta, hogy a középső birodalomból ered és így semmiképen sem sorozható a legrégibb egyiptomi műemlékekhez. Régi emléken sehol sem mutatkozik a szfinx, s legkevésbbé sem valószinű, hogy ilyenforma alak már a IV. uralkodóház idejében létezett volna, mert különben ennek a kornak a felirataiban valahol előfordulna. A legnagyobb szoborművet csodáljuk benne, a melyet ismerünk; (102. kép) az élő kőzetből vágták ki, magassága körülbelül 20 m. Chafra király dioritból és zöld bazaltból való szobrai, (103. és 104. kép) a melyeket 1860-ban a gizéi gránit templomban találtak és az ó-egyiptomi művészet remekei közé soroznak, Borchardt szerint szintén nem későbbiek, hanem a XXV. királyház művei. Főként az ősi művészet utánzása és az ó-birodalombeli címeknek és külsőségeknek elsajátítása, tehát archaistikus törekvés látszik meg rajtuk. Ez időtájt ismét az óbirodalom modorában diszítették a sírokat, s annyira mentek a mult tiszteletében, hogy ábrázolásaikkal felelevenítték a piramisok korának királyait is.

Az ó-birodalomhoz tartozik ellenben az a számtalan szolgaszobor, melyet a szakkarai és meiri sírokban találtak. Papokat, szolgákat, őrlő és tüzet szító nőket,



102. kép. A szfinx. (Gize mellett.)

szakácsokat, henteseket, sörfőzőket stb. ábrázolnak. Köztük van pl. a guggoló pap néven ismert mészkőszobrocska, összekulcsolt kezű, térdelő férfialak (105. kép). Lelőhelye Szakkara, a gizei múzeumban őrzik. Kaemkad pap szobra a V. dinasztia korából az imádkozás vagy áldozás jelenetét, a mely térdeplő helyzetben történt, ábrázolja. A szolgákat ábrázoló alakok főképviselője a Szakkarában lelt híres „piacra menő paraszt“ a gizei múzeumban (106. kép), a mely félkezében egy pár szandált, a másikban a hátán átvetett alúl kétcsücskű zsák végét fogja. Ennek a mészkőfigurának a megfelelője a Meirben talált, ügyes kivitelű csinos faszobrocska. (107. *a*, *b* kép). A szolga itt is zsákot cipel, de a zsákot mintha belülről duzzasztaná valami, tehát inkább olyan hatást tesz, mintha csupán hosszúkás tok volna, a melyről két csücsök lóg le. A tok hátsó oldalán egy párducbőrszerűleg festett fedő van. Baljában szandál helyett mustrázott füles szekrénykét visz, valószinűleg ebben tartotta a szandálját.



103. kép. Chafra király diorit szobra (Gize).

Így jutott az egyiptomi művészet rohamosan arra a fényes magaslatra, a melyen különösen a IV., V. és VI. uralkodócsaládok művei állanak. Később ugyanaz a művészet, a mely ez időtájt ilyen csodásan tökéletes valószerűséget nyujt, modorossággá fajúl. Ez is az egyiptomi nép jellemében találja meg a magyarázatát. Az egyiptomiaknál ugyanis a művészet nem eszményi, hanem praktikus célnak szolgált; az ó-birodalom pompás szobrait nem azért alkották, hogy az előkelők palotáit ékítsék velük, hanem azért, hogy a masztabák szerdabjába zárják őket, hogy itt a szemlélőre nézve az örökkévalóságig hozzáférhetetlenek maradjanak. Természetes dolog tehát, hogy ilyen körülmények között idővel eltünt a

gyorsan kifejlődött műérzék és a VI. dinasztia korában teljesen virágzó művészet mihamar a hagyományos minták után változatlanul dolgozó iparrá sülyedt. Csak a XII. uralkodóház idejében, a mikor Egyiptom politikailag ismét megerősödött, éledt fel újra a régi művészet törekvése. Azonban ennek a korszaknak a maguk nemében jelentős művei között egyetlenegy sincs, a mely az ó-birodalom alkotásainak nagy műértékét megközelítené. Más az anyag is, a melyből a középbirodalom művészei alakjaikat választották; ekkor ugyanis a gránitból vagy dioritból készült királyszobrok válnak gyakoriakká. A motivumoknak kidolgozása a technikának biztosan fejlett, sőt részben csodálatos uralkodására vall ugyan az anyag felett, de hiányzik az egyéniség s a jellemzetesség: az élet. (L. III. Amen-emhet szobrát a berlini múzeumban, 108. kép, vagy III. Szebekhotepét a Louvre-ban 109. kép.) Ifjú, viruló szépségű ellenben Hor királynak tiszta egyiptomi tipusú, aranyozott faszobra (a gizei múzeumban 110. kép).

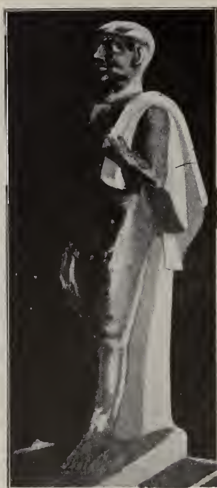

104. kép. Chafra király szobra (Gize)

Említésre méltó Mentuhotepnek jelenleg a berlini múzeumban található szép, kis faalakja. Jobbjában korsót tart; a saruja fehér, a húsa barna fa, a szeme, a korsó s a haja festett (111. kép).

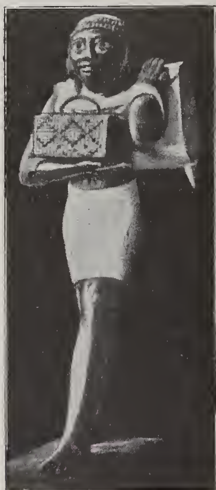
Az új birodalom szobrászata tartalmilag is mögötte áll az ó-birodalomnak. A részletekben haladás észlelhető ugyan (pl. a láb, a hajviselet s ruha a leggondosabb kidolgozás tárgyává válik, az arcvonások megszépülnek a királyok arckifejezéséhez való minden hűségük mellett is, a tartás még az egyiptomira jellemző merevség keretén belül is természetesebb és tágabb hatást nyer), de egészben véve még sem olyan üdék és élet-teljesek a szobrok, mint az ó-birodalomból valók. Az óriás nagysággal akarják azután pótolni a tartalmi veszteséget. Így jöttek létre Medinet-Abu mellett III. Amenhotep szobrai, a későbbi görögök előtt zengésükről híres Memnon-szobrok



105. kép. A guggoló pap (Gize).



106. kép. Piacra menő paraszt szobra (Gize).



a



b

107. kép. Szolgát ábrázoló faszobrocska (Gize).



108. kep. III. Amen-em-het király szobra (Berlin).



109. kép. Szebekhotep (Louvre).



110. kép. Hor király faszobra (Gize).



111. Mentuhotep (Berlin).

(112. kép), a melyeknek a talapzaton 16 m. a magasságuk; II. Ramzesz óriási szobra a Ramesszeumban 17 m.-nél magasabb, még magasabbak az abu-szimbeli templom előtt álló Ramzesz-szobrok. Hogy mit tudott az egyiptomi szobrászművészet minden megkötöttsége és hagyományos formái mellett is alkotni, azt megmutatja II. Ramzesz szép gránitszobra a turini múzeumban (113. kép).

A Magyar Nemzeti Múzeumban is képviselve van a régi egyiptomiak szobrászata. Itt láthatjuk (114. kép) egy XVIII. dinasztiabeli királynak fekete gránitból faragott mellszobrát, a mely valószinűleg III. Amenhotepet ábrázolja, a ki Kr. e. 1439—1403. ült Egyiptom trónusán. Itt van továbbá egy, ugyanazon korbeli királynőnek rózsaszín gránit-mellszobra (115. kép), kezében Háthor istennő szobrát tartja. Egy másik szobor guggoló helyzetben ábrázolja Sesonk trónörököst, II. Uzárkon királynak — a ki a nyugati Deltában, főleg Bubasztisz környékén székelő XXII. királyi család tagja volt — és Karamat királynőnek a fiát (116. kép). Mind a három mű technikai tökéletességgel készült, a művész vésője teljesen uralkodik azon a kemény anyagon, a mely a mai technikának is gondot adna. Különösen arról a királyszoborról mondhatjuk mindezt, melyet a 114. képen mutattunk be. Kétségtelen, hogy ez a ránk maradt e nemű művek között is a legkiválóbbak egyike. Az arckifejezés azt a komolyságot és méltóságot tükrözi vissza, a mely az egyiptomi királyszobrok remekeire jellemző. Külön említést érdemel a homlokkötővel leszorított fejlepel, melynek elülső csücskei a mellre hullanak, hátsó végei pedig fonatszerűleg csavarodnak egymásba, valamint az ureuszkígyó, a mely a fejlepel homlokrészén gyürűzve ágaskodik, mintegy intőjel, hogy a király mindig kész ellenségeinek megsemmisítésére. Sajnos, a szép szoborműű orrán és bal szemén megsérült.



112. kép. A Memnon-szobor Medinet-Abu mellett.

A 115. képen látható nőalak is az egyiptomi művészet titkaiba vezet be bennünket. Sajnálni való, hogy ez a szobor is megsérült az orrán. Bámulatos,



113. kép. Ramzesz (Turin).

hogy a mester — jóllehet az anyag keménységével itt is küzdenie kellett — mily gonddal, milyen finoman és simán dolgozta ki a ruha és a fejdísz egyes redőit. Nem hiába illették Egyiptomban „zeanch“, azaz „megelevenítő“ melléknévvel. Kár, hogy nem ismerjük a művész nevét, a ki ezt a remeket megalkotta; de ez egyik jellemző vonása az egyiptomi művészettörténetnek, hogy egy műremek szerzőjének nevét sem ismerjük. Ennél a szobornál mindenekelőtt figyelemreméltó a fejtakaró, a mely rögtön elárulja az ábrázoltnak előkelő származását. A vastag hajzacskó felett paróka látható, a melynek hosszú, csöves fürtei a nyakra omlanak; e felett diszítések-



114. kép. III. Amenhotep (Magyar Nemz. Múz.)



115. kép. Egyiptomi hercegnő a Kr. e. XVI. századból (Magyar Nemz. Múzeum.)

kel tarkított sapka látható, tetején lótuszvirág díszlik, melyet csak a királynők s a hercegnők viselhettek. A nyakát gallér díszíti; ez a viselet az újbirodalomban általánosan elterjedt s az egyiptomi nemzeti ruházathoz tartozott. Az előkelőbb egyiptomiaknál hálóból, zsinórzatból vagy láncokból volt művészileg megalkotva s rajta — a mint a jelen kép is mutatja — gyöngyök és drágaságok díszlettek. A ruha átlátszó fátyolból, kalisziriszből áll, a



116. kép. Sesonk trónörökös (Magy. Nemz. Múzeum).



117. kép.
Királynő szobrocskája (Berlin).

mely egészen a testhez simul és annak formáit világosan feltünteti. Nem hiányzik a karperec sem, a mely az előkelő egyiptomi nő karját díszíteni szokta. A szobor jobbjában, a bal kéztől támogatva, Háthor istennő szobrát tartja, a mely felett kis naos (kis templom, a melyen Ra-Hor-chuti isten szobra van) látható. A Háthor-szobor itt abban az alakban jelenik meg, a melyben a denderai templom elő-



Ülő férfi diorit szobra, faszobrocska és bronzmacska (Budapest, Beöthy-féle gyűjtemény).

csarnokának oszlopain. Itt az oszlopfő feletti kocka négy oldalán látható a Háthor-ábrázat és felette a kis templom.

Az a mészkőszobor, a mely a 116. képen látható, a Kr. e. IX. századból ered, a szobor hátán levő felirat megnevezi a személyt, a kit ábrázol. Ez: Sesonk trónörökös, a memfiszi Ptah főprófétája és főpapja, a kinek anyja Karama, II. Uzarkon király első felesége volt. A jobb halántékról lecsüngő hajfürt az ifjúság jelképe és egyúttal a trónörökös nemzeti fejdísze is. Mint Ptah főpapja, kezében ezen isten szobrát tartja. A szobor, sajnos, nagyon rongált állapotban maradt ránk, különösen a mellén sérült meg erősen; a teste kettétörött.

A magyarországi egyiptomi régiségek közül megemlítünk a Beőthy-féle gyűjteményből egy, az ó-birodalom korába teendő fekete diorit-szobrot, mely tartásában teljesen a berlini Metenre (l. 95. kép) emlékeztet, azonkívül egy, az új-birodalomba tartozó faszobrocskát, és egy, Bászt istennőnek szentelt bronzmacskát (III. tábla).

Hogy a későbbi (a Kr. e. 700 körüli) kor szobrászatát is bemutassuk, megemlítjük egy királynő szobrát (117. kép; a berlini múzeum birtokában), a kinek sugár termete kellemével és méltóságos tartásával tünik fel.

A szétzüllésnek időszaka után a művészet a Kr. e. VII. és VI. évszázadban, a XXVI. uralkodóházból származó fejedelmek alatt új virágzásnak indult, a mely virágzás különösen istenek, királyok, királynők és szent állatok szobrait hozta létre. Különösen a kemény kőzet-anyagot szerették és vele mesterien tudtak bánni. A stilus sima és megkapó választékosságú.

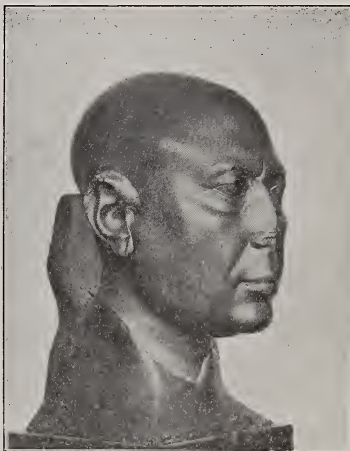
Végül a görög-római kor következett. A görög műveltség és szokások széles körben terjedtek el Egyiptomban és elterjedésük fölelevenítette és újra a virágzás magas fokára emelte az egyiptomi művészetet. Örömest és szakértelemmel másolják ekkor a művészek az arc vonásait és a fej alkatát, a nélkül, hogy az egyiptomi modorral felhagynának. Ennek a kornak művei a képmás művészetét a legmagasabb pontra emelik. Ilynemű munka egy vén, kopasz férfi feje zöldes-fekete kőből a berlini múzeumban (118. kép). A tar koponya olyan természethű és a felső ajak s az orr között levő szájrészlet a ránccal annyira eleven hogy a művet bátran sorozhatnók a görög Diadochus-időkbe. A felső alak kezelése, a könnymirigy hiánya a vékonyhéjas szemben annyi egyiptomi hagyományt tükröztet vissza, hogy a szobor hatása egészen egyiptomias.

A görög műveltség azonban mindig több és több teret nyer s a Ptolemaios-királyok alatt tökéletes uralmat biztosít magának. Még megtűri ugyan maga mellett az ősi vallást s a régi művészetet, de már előmozdítja szétbomlásukat.

A görög-római világműveltségnek hatalmas folyama elárasztja végre egész Egyiptomot és művészetének utolsó nyomait is magával ragadja.

Végül az iparművészet termékeit kell tárgyalnunk. Anyaguk mészkő, alabastrom, bronz, zöld vagy kék mázú cserép, drága ásványfajok, főként: achát, karneol, jászpisz és lápiszlazuli. A legrégibb egyiptomi bronzszobrocskák az új birodalomból valók. Egyikök, II. Ramzesz képmása a berlini múzeumban a világ legrégibb, üregesen öntött bronzai közé tartozik. Híres a Louvre-ban őrzött bronzszobrocskája a XXII. dinasztiabeli Kuromama királynőnek is (119. kép). A zomán-

cozott cseréptárgyakat óriási mennyiségben gyárilag állították elő ; ép így számtalan sok a szkarabeusz is. Tarka üveget is sokat használt fel a kis művészet, fémet keveset, bár a dísztárgyak és ékességek sokszor készültek aranyból, ezüstből és zománcos rézből, az utóbbiaknak művészeti értékük is rendkívüli. Különösen figyelemreméltók a piros, világos vagy sötétkék zománcú, sátorszerű



118. kép. Férfi szobor feje. (Berlin.)



119. kép. Kuromama királynő. (Louvre.

templomocska-alakú melltáblák (pektorálék, 120. kép), a melyeken a valódi és helyes címermodorban áttört arany-betétek láthatók. Három elefántcsont-faragást mutathatunk ki az V. uralkodóház idejéből. Nagy hírnek örvend a fafaragás is, a melynek számos szobrocska és fényűzési cikk a képviselője.

*

Ugyanazok a törvények és erősen kidomborodó vallásos elvek, a melyek alapján a szobrászat magas kifejlődését elérte, képezik a festészetnek és dombor-műfaragásnak, tehát az egy síkban ható, inkább rajzoló jellegű műveknek a kiindulási pontját és idézik elő fejlődésének különböző fokait. Az egyiptomi a halál utáni lelki életet úgy fogta fel, mint földi tevékenységének folytatását. Ezért a sírkamrákat olyan képekkel kellett diszíteniök, a melyek testi életükből vett jeleneteket ábrázolnak. A Ka lelki erejének hatalma ugyanis életet önthetett a holt kőbe s a falfestményekbe és ilyeténkép a halál után is átengedhették magukat az élet élvezeteinek és gyönyörűségeinek. A házi élet eseményeit, a gazdálkodást, a hajózás és állattenyésztés munkáját, mindennemű vallásos ténykedést, történeti jeleneteket, a melyek az uralkodó tetteit dicsőítették és hasonlókat kellett a sírok belső falainak s a templomok külső és belső felsíkjainak ábrázolniok. Így

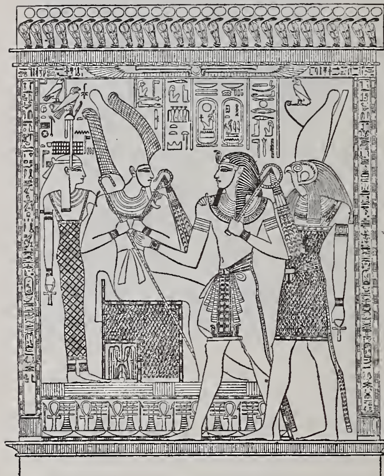
fejlődött ki az egyiptomiak domborúművészete és festése, a mely azonban — jóllehet neki is lerójjuk messze a multba visszanyuló kora miatt tiszteletünk adóját — sohasem érte el fejlődésében azt a fokot, a melyet az egyiptomiak szobrászata meg is haladt. A míg az rohamos fejlődésével hamar elérte a tökéletesség tetőpontját, addig a domborművészet és a festés épen olyan dolgokban nélkülözték a fejlődést, a melyek az ábrázolás mélyreható kifejtését tették volna lehetővé. Ez részben onnét ered, hogy az egyiptomi művész nem elégedett meg azzal, hogy a jelenet pillanatát állandósítsa és így mutassa be a képet a nézőnek, hanem arra törekedett, hogy egy behatárolt síkon nemcsak azt ábrázolja, a mi egy helyen egymás mellett látható volt, hanem azt is, a mi az idők folyamán egymás után történt. Legvilágosabban tapasztalható ez a felfogás a Ramesszeum nagy képén, a mely II. Ramzesz és Khetaszir hittita király csatáját örökíti meg. Ez a kép nem a csatának egy bizonyos mozzanatát jeleníti meg, nem egy különösen kiváló jelenetet fog fel a szem, hogy azt eszményített, színes képen az utókor elé varázsolja, hanem a küzdelem egész folyamatát tünteti fel minden egyes fázisában, egyszersmind feliratokkal is magyarázza. Látjuk az egyiptomi sereget a mint vonul és táborozik; a hittitákat is elővezetik, és a sereg megtámadja az egyiptomi tábort, de visszaverik. Látjuk a fáraót, a mint trónusán ül, testőrsége veszi körül; kémeket vezetnek eléje és ütésekkel kényszerítik őket a vallomásra. Ezután a küzdő hittita sereg rohamára kerül a sor, a fáraó az ellenség közepén dúl és harci szekerén, íját felvonva veri vissza az ellent. Mindezt, sőt még többet látunk egyetlen képen egyesítve. A mit Pentaur hőskölteményében megénekelt és megörökített, azt mind megtaláljuk itt a képen nagy hűséggel és részletességgel ábrázolva. Krónikás nem tudta volna biztosabb hatással előadni és nagyobb elevenséggel elbeszélni a történteket, mint a hogy a művész keze ide festette. Látjuk, hogy a hittita király gyalogságának zömével Kádes falai megett habozik; tanácstalanul és kétségbe esve könyörög győző ellenfeléhez kegyelemért. A foglyok elővezetését, a levágott kezek s az elesettek számlálását is látjuk; még II. Ramzesz feddő beszédjét sem titkolja el a kép, a melyet seregéhez tart azért, mert a legnagyobb veszedelem percében egyedül hagyták. Mindezt szinte kínos pontossággal törekedett a festő szemünk elé tárni. Így azután elveszett a jelleg egysége és az, a mit egy festménytől első sorban követelünk, valamely eszményi felfogás kivitele, egészen hiányzik. A művész náluk sohasem akart egy-egy magasabb eszmét kifejezni, csak vázolni akarta a folyton folyó jeleneteknek azt a sorozatát, a mely például a hittita háborút az utókor előtt legjobban jellemzi. A festmény tehát az ő szemében semmi más, mint egyetlen képre festett könyv vagy krónika.



120. kép.
Háthor-Szat hercegnő arany ékszerének részlete.

És így van ez az egyiptomiak minden domborművén és festményén, mindenütt feltünik a lényeges középponti eszme hiánya. Innét van azután az, hogy az egyiptomiak domborművei és festményei sohasem gyakorolhatnak ránk olyan hatást, mint szobraik.

Még egy körülmény járul ehhez. Az egyiptomi művész figyelme nem fordul annyira az egész, mint inkább a részletek felé. Az emberi testet pl. a részletekben jól fogja fel és híven másolja; arra törekszik, hogy a fej, a törzs, a láb helyesen legyenek ábrázolva, azzal azonban mit sem törődik, hogy az egész a részletek tökéletessége mellett is eltorzul. Az egyiptomi művész megfigyelése tehát minden részletre vonatkozólag lényegében helyes, de az egész emberalakra vonatkozólag helytelen. Nem is sikerül egy egyiptomi művésznek sem az emberi termetet helyesen megrajzolnia. A fejet, a kart s a lábat oldalt, a vállat s a szemet elülről festették (121. kép). A törzs szemben álló képe és a combok profilképe az alsótesttel kapcsolódik egybe, a mely félig szemben, félig oldalt áll. Feltünik a kéz természetellenes ábrázolásánál a hüvelykujj képtelen helyzete, minek következtében a kéz tenyerét és fejét gyakran összetévesztették. Az egymás után, oldalt álló lábaknak közönségesen a belső oldalát adták vissza, úgy, hogy így csak a lábnak a többi ujját elfedő nagy ujja látszik.



121. kép.
I. Szeti, Horusz, Ozirisz és Háthor (relief, Tébából.)

Sokkal szerencsésebbek voltak az egyiptomi művészek az **állatok ábrázolásában**. Itt először a körvonalakat vonták meg. Kitünően tudták ábrázolni az állatokat, visszaadni az egyes állatok jellemét. Az óbirodalmi sírokban levő ökör-, antilóp- és madárképeket bátran állíthatjuk oda más nemzetek e nemű művei mellé (122. kép).

Jellemző az egyiptomi művészetre az a körülmény, hogy a művész ábrázolásával többet akar kifejezni, mint a mennyi abban természeténél fogva kifejezésre juthat. Az egyes emberi alakok nagyságának arányaiban kifejezésre akarták juttatni az ábrázolt személyeknek egymáshoz viszonyló társadalmi állását is; egyiptomi művész lehetetlennek tartotta, hogy az alattvalót épen olyan nagynak fesse, mint az uralkodót. Törvény volt az egyiptomi művészetben, hogy a főszemély kiválóságát alakjának nagyobb méretével külsőleg is föltüntesse.

Ha egymás mellett álló tárgyak sorozatát kellett ábrázolniok, akkor a helyett, hogy egymás mellé festették volna őket, egymás fölé festették. A rajzban mindent

pontosan fel kellett tüntetniök, még akkor is, ha az egyes alakok fedik egymást. Az egyiptomi tehát pl. embertömeget vagy ökörcsordát úgy rajzolt, hogy szinte kínos pontossággal ismételten megvonta a külső körvonalakat.

A távlatnak semmi nyoma sem fedezhető fel. A világítást és az árnyékolást a festésben nem ismerték, a színkeverést nem alkalmazták, a színek átmenete vagy összeolvadása s a színárnyalatok szintén ismeretlenek voltak, legalább ma már semmi nyom sem vall arra, hogy használták őket. Jóllehet nagy és termékeny volt képzelő erejük, mégsem lehet szó náluk a szó szoros értelmében vett festésről, mert a hét fajta szín, a melyet alkalmaztak: veres, kék, barna, sárga, zöld, fekete és fehér szabály szerint egyszerűek, árnyalat nélkül valók. Azonkívül a körvonalakon belül a színek egyenletesek, a világítás és árnyék fokozatai nélkül.



122. kép. Szakkarából való relief.

Ezért az egyiptomi festmények inkább ékítményjellegűek. A mint az ékítmény az épület talapzatait, párkányait, tetőzeteit és kapuit díszíti, úgy ékesítik a feliratok és festmények a falakat. A festés tehát, épen úgy mint az ékítmények, csak a műépítés segítőeszköze volt és soha önálló művészetté nem vált. Ugyanaz áll természetesen a domborműről is. Az egyiptomi domborműveknek egy sajátságos változatát teszik a *mélyített domborművek*, (Koilanaglyphos-ok), melyeket a franciák „reliefs en creux"-nek neveznek. Ezeknél az alakok felületükkel nem emelkednek ki a síkból, hanem csak azáltal domborodnak ki, hogy körvonalaik mentén mélyedés van a kőbe vésve; az alakok pedig éles (kék, piros, sárga, zöld vagy fekete) színnel vannak kifestve, úgy hogy ezek a mélyített domborművek mintegy átmenetet képeznek a falfestménytől a domborművekhez.

Ilyen viszonyok és körülmények közepette nehéz magunkat az egyiptomi művész szemlélésmódjába beletalálnunk. Ha azonban egyszer az egyiptomi művészet minden

sajátságát megismertük és belenyugodtunk azokba a feltételekbe, a melyek egy-egy egyiptomi dombormű vagy festmény alapos megértéséhez szükségesek, akkor már nem lesz nehéz behatolnunk az egyiptomiak felfogásába és ekkor már nem tagadhatjuk meg hódolatunkat az egyiptomi művészet ezen emlékeitől sem.

A legrégibb fenmaradt domborművek a IV. uralkodóház idejéből származnak. Ezeken a műveken még bizonyos merevség észlelhető, a mi azonban az V. királyi család-korabeliekről már teljesen eltünik. A Ti-féle sírban, vagy még inkább a Ptah-hotep-félében található domborművek már az egyiptomi művészet legkiválóbb alkotásai közé tartoznak (l. IV. táblát). Egy pusztai vadászatot, egy szüretet, és egy-egy halász- és madarász-jelenetet ábrázolnak; aztán hajó építését, papiruszaratást, birkozást és játékokat is látunk rajta, egyszóval az egész egyiptomi élet és mozgás benne van ebben az alkotásban minden üdeségével és elevenségével egyetemben, úgy, hogy az ember mindig újabb gyönyörűséggel szemléli.


123. kép. Mumia szállítása.

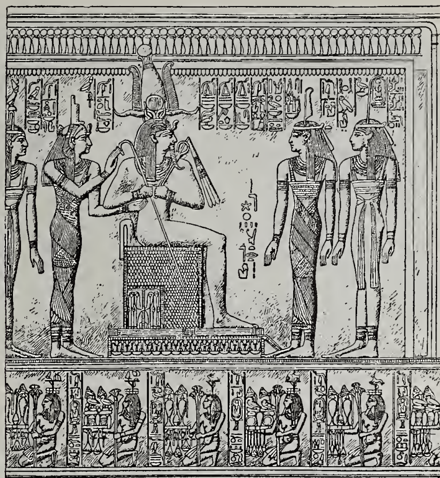
A középső birodalom nem sok újjal járult az ó-birodalom alkotásához. Új tipusokat ábrázolnak ugyan, pl. harci képeket, külföldi népeket, az elhunyt halottas menetét (123. kép) stb., de mindezekben a kép művészi jellege a régi marad.

Annál bujábban fejlődnek a képcsoportozatok az új birodalom kezdetével. Az állam tökéletes átalakulása a művészi alkotás és tevékenység terén is érvényesült. A műépítés, a mely Tébában, főként a XVIII. és XIX. királyi család alatt olyan nagyot emelkedett, a domborművek alkotásának és a festés fejlődésének is jelentős lökést adott. Az ábrázolt jelenetek száma erősen megnövekszik, a műalkotások tárgyban gazdagodnak, a falak elvesztik kopárságukat és a XVIII. dinasztia alatt már a templomok és sziklasírok falát képes diszítés fedi. Itt az uralkodó világrengető tettei vonják magukra érdeklődésünket, amott az istentiszteleti ténykedések, áldozatok, felajánlások, temetések stb. misztikus képei. (124. kép) De a falusi tájképek megörökítésének kisérletei sem hiányzanak, a melyek nem ritkán az alaprajz és homloknézet sajátságos egyesülését tüntetik fel.

Tökéletesen új alkotásai voltak a XIX. uralkodóháznak az I. Szeti és II. Ramzesz idejéből vett nagy csataképek.

Különösen két dombormű (mindkettő a berlini múzeumban) érdemli meg teljes mértékben érdeklődésünket. Egy memfiszi főpap sírjából származnak, az új birodalom időszakából. Az egyik halotti ünnepet ábrázol (125. kép), olyan üdeséggel és elevenséggel, a milyen az egyiptomi művészetben ritkaság. A felső rész a lugast mutatja be, a melyet a halottas ünnep alkalmából állítottak fel, hogy benne a halott számára ételt és italt helyezzenek el. Az egyes személyek taglejtésében a szolga fájdalma nyer kifejezést, a ki nem tudja ura halála miatt

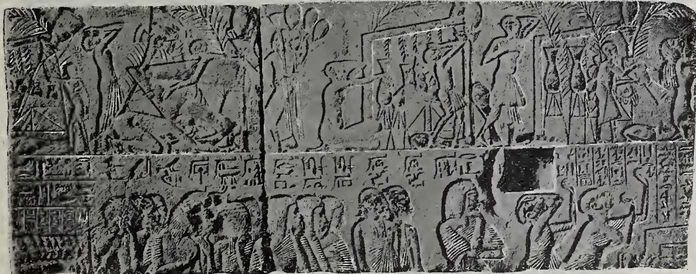
A Ptah-hotep-féle sír domborművei.


124. kép. I. Szeti abidoszi templomának reliefje.

érzett keservének végét szakítani. A lugas képe előtt jobbra egy másik kép volt, de az egészen a siránkozó nő alakjáig elpusztult. Bizonyára azt a jelenetet tüntette fel, a melyet ennek a kornak többi képei is, s a melyben a múmiát a sír előtt felállítják és a feleség azt fájdalmában átkarolva jajgat.

A dombormű alsó fele a halottas menet képe. A koporsóból, a mely a szokásos ravatalon nyugodott, csak egy rész maradt fenn. A koporsó mögött jön fájdalmában jajgatva és megtörve a halott két fia. Azután jönnek a megszabott gyászruhában az ország főtisztviselői. Mindenekelőtt halad a trónörökös és hadvezér; mögötte tiszteletteljesen teret hagyva maguk előtt, jön Felső- és Alsó-Egyiptom két kormányzója, utánuk következnek a többi méltóságok, tisztviselők és gyászolók.

Látnivaló, hogy ennek a műnek mestere sokkal felette áll azoknak a képfaragóknak és festőknek, a kiknek művei után általában az egyiptomi művészetet megítélni szoktuk. Művészete minden irányban fejlett és épen olyan meglepően fejezi ki a nagy keservet, mint a csendes gyászt. Különösen szépen és gyöngéde


125. kép. Halotti ünnepet ábrázoló dombormű (Berlin.)



126. kép. Dombormű memfiszi sírból (Berlin.)

hat az a három gyászoló, a kik a kormányzókat követik.

A memfiszi sírnak második domborműve (l. 126. kép) épen ilyen jó munka és valószinűleg ugyanazon mestertől származik. A halott főpap, I. Ramzesz kortársa díszruhájában áll (hajfürtösen, számos mellékességgel és az ősi kötényben) és imádkozik a holtak istenéhez, a kinek a birodalmába most lép be. Balról áll az elhunytnak két fia, kik a szokásos áldozatot mutatják be.

Nagyon különös jellegű festményt találtak Tébában egy falon (jelenleg a British Museum birtokában van, l. 127. kép) az új birodalom korából. Ha a rajta levő táncosnőket és énekesnőket vizsgáljuk, be kell ismernünk, hogy az egyip-



127. kép. Ünnepi jelenet. Tébából való falfestmény (London.)



Halottak megítélése Ozirisz előtt. (A halottak könyvének egy példánya ; Berlin.)

tomiak értettek ahhoz, hogy miként kell alakjaikba a mozdulatoknak bizonyos szabadságát önteniök és az örökös oldalnézeteket szembe, vagy legalább három negyedrészben szembe állított arcokkal helyettesíteniök.

IV. Amenhotepnek, a reformator fáraónak uralkodását sok új gondolat jellemzi a tárgyak megválasztásában és kidolgozásában. De ez, sajnos, csak rövid ideig tartott, mert a vallásos mozgalom elnyomásával a vele összekötött művészeti irány is megsemmisült.

Külön csoportba tartoznak a festőművészet terén az ú. n. papiruszfestmények, a melyekben a legrégibb könyvillusztrációkra, miniatürökre kell ismernünk. Ezek piros és fekete körvonalakból álló rajzok voltak, a melyeket vékony nádszállal készítettek, de gyakran ecsettel be is töltötték. Fő szerepet köztük a halottak itélőszékének a „halottak könyvé"-ben levő ábrázolásai játszanak (l. az V. tábla). Ide tartoznak az ú. n. szatirikus papiruszok is, a melyeknek tulajdonképeni alapja



128. kép. Csatakép. (A turini múzeumban levő szatirikus papirusz.)

az állatmesék alakjában való gúnyolódás, ebből kiindulva, az emberek közt lefolyó eseményeket állatok között játszatják le és így teszik nevetségessé. A turini múzeumban levő szatirikus papirusz csataképet mutat, a melyen a harcosokat macskák és patkányok helyettesítik (128. kép).

A Nagy Sándor s a Ptolemaiosok idejében az egyiptomi művészet ugyan vonzóbb megjelenésűvé vált, de nemzeti jellege nagy csorbát szenvedett; az egyiptomiak nemzeti művészetének szétzüllése már következetesen és feltartóztathatatlanul haladt előre, míg végre a római császárok korában életerejének utolsó szikrája is elhamvadt.

II. BABILÓNIA ÉS ASSZIRIA.

Az Eufratesz és Tigrisz folyamok között elterülő ország, hasonlóan Egyiptomhoz, a művelődés legrégibb székhelyeinek egyike. E két folyam közének, Mezopotámiának hagyományai nem fiatalabbak, mint azok, a melyekkel a Nilus völgyében találkozunk, de Egyiptomnak kedvezőbb volt az éghajlata és így az idő vasfoga pusztító munkáját nem végezhette olyan erővel, olyan alaposan, mint itt, Babilónia és Asszíria földjén. Úgyszólván minden, a mi az ősi művelődésre emlékeztethetne, elpusztult a föld szinéről és rom-, törmelékhalmok jelölik azokat a helyeket, a melyek egykor magas fejlettségű és óriási hatású művelő-

désnek voltak a középpontjai. Az országnak különben már nem volt meg az anyaga sem, a melynek révén monumentális alkotásai, úgy, mint Egyiptomban, évezredeket túlélhessenek. A mezopotámiai síkság talaja alluvium útján képződött iszapból áll, nincs meg tehát az a kemény kőzete, a mely hatalmas, örökkévaló művek alkotására alkalmas volna. A babilóniaiak kénytelenek voltak építkezéseiknél téglákat használni, a melyeket vagy a napon szárítottak meg, vagy kemencékben égettek ki, még pedig, minthogy elégséges tüzelő anyagnak is híjával voltak, rendszerint napon szárított téglákkal kellett beérniök és az anyag csekélyebb tartósságát annak tömegével pótolniok. Természetes, hogy ilyen épületekből alig maradhatott fönn egyéb óriási törmelékhegyeknél, romhalmoknál. E romokat csak a mult század elején kezdték tudományos vizsgálat tárgyává tenni és mintegy varázsütésre a történettudományban új életre ébredt sok ezredéves álmából az az ősrégi művelődés, a mely már egészen feledésbe merült. Templomok, paloták maradványai tüntek elő a földből, megbecsülhetetlen művészeti emlékek kerültek napfényre és büszkén sorakoztak múzeumaink legdrágább kincsei közé.

Az angol Claudius James Rich már 1811-ben Hilla és Moszul mellett, a régi Babilon és Ninive romjai fölött topografiai felvételeket és kutatásokat kezdett meg. Szobrászati műveknek ott talált maradványait átadta a British Museumnak, megvetvén ezzel e múzeum utóbb oly nagyszerűen megszaporodott assziriai osztályának az alapját. 1842-ben Botta, francia természettudós kezdte meg kutatásait, a melyeknek eredménye a hajdani khorszabadi asszir palotának a fölfedezése lett, — egyúttal az első lépés a művelődés és művészet egy ősrégi korszakának megismeréséhez. De mindezt felülmulták az angol Layardnak, Ninive tulajdonképeni fölfedezőjének a sikerei, Kujundsikban, Nimrudban, Nebi Junuszban és Kaleh-Sergatban folytatott ásatásai révén. Már 1847-ben Nimrudban három nagy assziriai királyi palotát ásott ki, és pedig Aszurnazirpal király (885—860. Kr. e.) ú. n. északnyugati palotáját, II. Szalmanaszar központi (860—825) palotáját és Aszarhaddon (681—669. Kr. e.) pompás délnyugati palotáját. Ez alkalommal találták egy óriási szárnyas oroszlánszobor hatalmas méretű felét, a melyben eleinte Nimrod fejét ismerték föl, míg most tudjuk, hogy az asszirok palotáik bejáratát szokták ilyen oroszlánokkal diszíteni. 1849-ben Layard Kujundsikban Szanherib délnyugati palotáját ásta ki és ugyanitt fedezte föl Hormusd Rassam 1852-ben Asszurbanipal északi palotáját. Körülbelül ez időtájt tárta föl Victor Place, francia építész, a ki Khorszabadban a Botta által megkezdett ásatásokat folytatta, Szargon ősi városának falait, kapuit és azok óriási bikaszobrait.

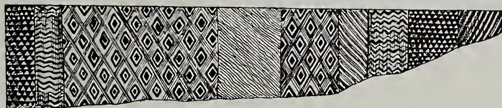
Ez idő alatt egy francia expedició, a melynek élén Fresnel állott, Babilon fővárost választotta ásatási munkásságának színhelyéül. De ez expediciót balsors üldözte: összegyüjtött régiségeit 1855-ben a Tigrisz árjai nyelték el; tudományos eredményeit Jules Oppert, a ki tevékeny részt vett az ásatásokban, 1859—1863-ban megjelent munkájában foglalta össze. Ugyanekkor kezdték meg ásatásaikat az angol Loftus és Taylor. Loftus Varkában és Szenkerehben, Taylor Mugajjirban és Abu-Sareinban a legszebb eredményeket mutathatta föl. Nem kisebb sikerrel dolgozott H. Rawlinson Birs Nimrudban (Észak-Babilónia). Főfigyelmét a híres,

eredetileg hétemeletes lépcsőzetes templom fönmaradt emeleteire fordította és 1854-ben a harmadik emelet sarkaiban megtalálta Nebukadnezárnak, a templom újjáépítőjének alapítási oklevelét. A khaldeai — babilóniai romok kutatásában most szünet állott be és csak a hetvenes évek végén indult meg újra a tevékenység. Hormusd Rassam 1879-ben átkutatta Babilon romjait és vízművek nagy kiterjedésű maradványain kívül több pompás kutat és vízvezetéket talált, a melyek az Eufratesz folyammal voltak összeköttetésben. Rassam 1881-ben az abu-habbui romokat vizsgálta meg és fölfedezte Szippar híres naptemplomát. Még korábbiak, 1877-ből valók De Sarzecnek rendkívül fontos fölfedezései Telloban, a melyek jelentőségre nézve a korábbiakat fölülmulják. Új világ tárult föl, a melynek története a Kr. e. IV. évezredbe megy vissza; a sumérek ősrégi, rendkívül kifejlett művészetének a korszakával ismerkedtünk meg. De Sarzec ásatásainak eredményei ma a párizsi Louvre díszei. 1889 óta Amerika is föllépett és nippuri ásatásainak nagyszerű sikerei a művelt világ figyelmét magukra vonták. Jelenleg német tudományos társulatok is folytatnak ásatásokat.

ÉPÍTÉSZET.

Már említettük, hogy a két folyam közében építőanyagnak nem volt meg az a kemény kőzet, mint Egyiptomban. Az építőknek meg kellett elégedniök azzal a zsíros agyagos földdel, a melyben a talaj olyan gazdag. Ezt az agyagot hol nagy tömegekben döngették össze, hol téglákat készítettek belőle, a melyeket azután az izzó napon szárították meg, vagy e célra szolgáló kemencékben égettek keményre. Csak küszöbök és szobrászati művek készítésére használtak kemény követ.

Sajátságos a fölépítés módja. Minden épület számára először is téglákból tömören összerakott alapsíkot készítettek és erre rakták a falakat. A téglákat rend-



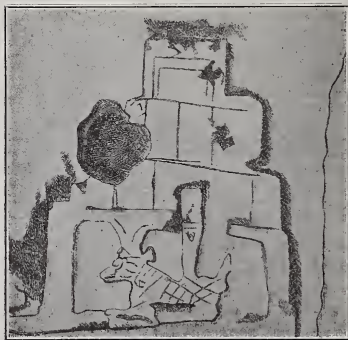
129. kép. Szines, mozaikszerű burkolattal diszített fal a varkai palotából.

szerint földi szurokkal erősítették egymáshoz. A falat kiugró falpillérek támogatták, néha azonban a fal lejtősen emelkedett. A fal burkolata igen különböző volt. Gudea ősrégi palotája Szirpurlában (Tello), úgy látszik, nyers téglaépület volt, mert sem kívül, sem belül nem mutatja burkolás nyomait. „Tello falain sehol sem találtam vakolatnak, szines burkolatnak vagy mázas tégláknak a nyomát. Úgy látszik, egész meztelenek voltak, csak a téglarétegek vízszintes és függélyes hézagainak szabályos váltakozása élénkíthette őket.“ Így nyilatkozik Ernest de Sarzec telloi kutatásának eredményéről. Evvel ellentétben a varkai palota falai egyszerű diszítésű stukkoburkolatot viselnek. Ugyanannak a helynek egy másik

romja tarka falburkolattal van ellátva, a mely 10 centiméter hosszú, kúpalakú terrakottatagokból áll. E kúpok csúcsai a vályogfalba bele vannak nyomva, úgy, hogy természetes sárgaságú, vörös és fekete alapsíkjaik kívül különböző egyszerű mintákat alkotnak. A burkolás ilyen módja folytán a fal fölülete úgy tünik föl, mintha különböző színű téglákból összeállított geometriai diszítményekkel volna borítva (129. kép).

Az egyiptomi és babilóniai-assziriai építészet között levő eltérés azonban nemcsak az anyagban nyilatkozik meg; az építészet alkotásai e népek művelődésének belső különbségét is híven feltárják előttünk. Az építő-művészet Egyiptomban első sorban sírokat és templomokat, míg itt templomokat és palotákat emel.

A babilóni és assziriai templomnak a tömör teraszépület az alapja, a melyen a lépcsőzetesen emelkedő, tehát fölfelé mind kisebb kiterjedésű emeleteket külső lépcsők kötik össze egymással. A legfölső emeleten van a tulajdonképeni szentély, a mennyei istenség hajléka. Babilon déli részében (Eridu, Ur, Uruk) ez épületeknek téglányalakú alaprajza volt, az északi birodalom (Nippur) templomai négyzetes alaprajzúak voltak. Az egyes emeletek azonban nem emelkedtek szimmetrikusan egymás fölött, vagyis az egyes terraszok átlóinak metszési pontjai nem estek az alapsíkra merőleges vonalba, hanem — bár egyenletesen — a hátulsó oldal felé tolódtak el, úgy, hogy a homlokzat fokai sokkal szélesebbek voltak, mint a hátulsók. Az ó-khaldeai templomok maradványain a tagozásnak ez a módja már nem ismerhető föl mindenütt világosan. Eriduban, a mai Abu-Sarein romterületén, a hol Dél-Babilónia legfontosabb és legrégibb szentélye emelkedett, még vannak nyomok, a melyekben két terasz és az elülső lépcső egy része felismerhető. Ur-ban főleg a második emelet elrendezése világos. Az ó-babilóni lépcsőzetes tornyok hiteles ábrázolását adja egy ilyen toronynak durva kivitelű képe I. Marduk-baliddin egyik emlékén a Kr. e. XIV. századból (lásd a 130. képet).



130. kép.
Lépesőzetes torony I. Marduk-baliddin idejéből.

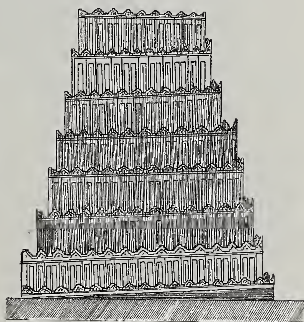
Az egész babilón-assziriai történeten áthúzódó különös jelenség, hogy azok a királyok, a kik reáértek arra, hogy vallásos érzéseiket kifejezzék, pusztulásnak indult templomok újjáépítésére törekedtek, hogy ilyen módon az istenek kegyére méltóknak mutatkozzanak. Ennek következtében látjuk például, hogy az ur-i templomot, a mely nem volt képes az idő viszontagságaival dacolni, Nabonidus állíttatja helyre tizenhét évszázaddal később, még pedig — mint azt ennek a lépcsőzetes templomnak a romjai mutatják — olyan módon, hogy a régi és új babilóni

építkezési mód között semmi különbség sem vehető észre. Nebukadnezar is, az új babilóniai birodalom ismeretes királya, azzal dicsekedett, hogy elődei templomait helyreállíttatta. Egyebek között pompásan helyreállíttatta és befejezte „a hét szféra, az Ég és a Föld templomát, Borzippa csudáját“. Különböző szinű mázas téglák számos maradványa arra vall, hogy a hét emelet mindegyikének más mázas szinezése volt. A legfölső, a napnak lévén szentelve, aranyos volt, a következő, a mely a holdnak volt szentelve, ezüstös és a többin, melyek sorban Mars, Mercurius, Juppiter, Venus és Saturnus bolygók tiszteletére emelkedtek, az ezeknek megfelelő szineket észlelték: vöröset, kéket, sárgát, fehéret és feketét. Rawlinson, a ki szerencsésen megtalálta Nebukadnezarnak erre a templomra vonatkozó alapítási oklevelét, ennek a még romjaiban is megkapó hatású épületnek pontosabb méreteit is megállapította. Rawlinson szerint a legalsó terasz szélessége és hossza 272 angol láb, magassága 26 láb volt; a másodiknak oldala 230 láb, magassága 26 láb, a harmadiknak hossza és szélessége 108 láb, magassága 26 láb, végre a negyediknek hossza és szélessége 146 láb, magassága 15 láb volt. Az egész rom még ma is 150 lábnyira emelkedik a síkság fölé.

A lépcsőzetes épület, babilóni nevén Zikûrat, azonban csak egy része volt a borzippai hires Ê-zida templomnak. C. P. Tielének az illető alapítási oklevélre vonatkozó beható és rendkívül gondos kutatásai szerint a borzippai főtemplom falai a következő épületeket zárták körül: 1. Nabu isten szentélyét (pâpâha); 2. legalább egy kapúkápolnát, a mely Nanâ istennőnek volt szentelve (Bâb-Nanâ); 3. a szentek szentjét (asâr parakkê), a hol az év elején, a Zagmuku ünnepen az isteneк tiszteletteljesen meghajolva gyülekeztek az istenek királya körül, és 4. a híres lépcsőzetes templomot (Zikûrat), a melynek neve vala: Ê-ur-šizin-an-ki, „az ég és föld hét szférájának a temploma“.

Hasonló formájú volt és szintoly előkelő szerepet játszott, de még pompásabban és nagyobb méretekkel épült az Ê-sagila templom az Eufratesz balpartján, a Bábel város keleti részében emelkedő nagy templom. Szintén több, kisebb-nagyobb, fallal körülzárt épületből állott: 1. a Zikûrat, a mely középen emelkedett; 2. az Ê-kua főszentély, a melynek falait csillogó kő burkolta és a melyben aranynyal, kristálylyal és alabástrommal diszített szent helyen (šubat bîti) Marduk isten trónolt; 3. Zarpanitnak, az isten nejének szentelt kápolna a kapú mellett; 4. a fiának szentelt kápolna egy másik kapú mellett, 5. a szentek szentje, a hol a Zagmuku ünnep alkalmából az istenek az istenek királya körül gyülekeztek.

A két templom, a bábeli Ê-sagila és a borszippai Ê-zida összetartoztak és istentisztelet dolgában szoros kapcsolatban állottak egymással. Az év kezdetének nagy ünnepén Nabût, az



131. kép. A khorszabadi Zikurat (rekonstrukcio.)

isten fiát a „Gan-Ul“ csatornán a csatornáról nevezett hajóján ünnepélyes körmenettel Bábelbe szállították, Marduk pedig Mak-ua nevű hajóján az Ai-bur-šabu nevű nagy körmeneti úton elébe ment.

Mindkét templomot még az ó-khaldeai birodalom idejében építették. Hammurabi király (XX. század Kr. e.) föliratain azzal dicsekszik, hogy Marduk templomát, Ê-sagilát helyreállíttatta és a borzippai Ê-zida templomot építtette. Nebukadnezar idejében azonban már mind a kettő pusztulásnak indult, azért a király újjáépíttette* és ez alkalommal a körmenetre szolgáló híddal kötötte össze őket.

Szintén hét, fölfelé kisebbedő emelete volt a dur-sarrukini (ma Khorszabad) lépcsőzetes templomnak, a melyet II. Szargon, Assziria királya (721—705) építtetett királyi palotája mellett. Az emeletek közül négy fönmaradt; külső falaikat stukkóvakolat burkolja, a mely az első emeleten fehér, a másodikon fekete, a harmadikon vörös, a negyediken ismét fehér volt. Thomas Felix, a ki ennek a templomnak a rekonstrukcióját megkisérlette, (131. kép) a három fölső emelet szineit is igyekezett megállapitani. Herodotosnak az egbatanai falak szines sávjairól szóló adatai szerint az ötödik emeletet narancssárgára, a hatodikat ezüstszürkére, a legfölsőt aranysárgára festette be.

Eléggé ismerjük a babilóniak és asszirok palotaépítkezését. A legrégibbek közé tartozik Gudea palotája Szirpurlában (Tello), a Kr. e. 3. évezredből, a melynek alaprajzát Heuzey és De Sarzec kutatásai teljesen földerítették. Úgy látszik, hogy nyers téglaépület volt, minthogy sem kívül, sem belül nem mutatja burkolat nyomait.

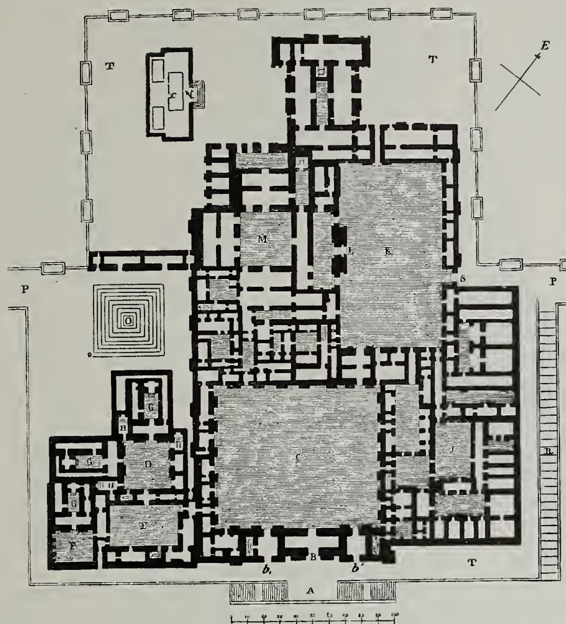
Ezen az épületen oszlop, mint a mennyezetet hordozó tag, még nem fordul elő, bár bizonyos, hogy a régi babilóniak e célra használtak oszlopokat. John Peters Tellotól néhány órányira egy épület maradványait fedezte föl, a melyen a téglából készült oszlopok határozott nyomai mutatkoznak. Ellenben Gudea palotájának két homlokzata, az ÉNy-i keskeny oldal és az ÉK-i főhomlokzat, kerek és szögletes kiugrásokból álló gazdag, váltakozó tagozást tüntet föl, a mely az ú. n. féloszlopok és félpillérek alkalmazására emlékeztet.

Az épületcsoport sok, kisebb-nagyobb teremből állott, a melyek három eltérő nagyságú udvar körül voltak elrendezve. Részletesebb beosztásukról, valamint arról, hogy milyen célokra szolgáltak, természetesen határozottan nem beszélhetünk, ha nem akarunk ingatag föltevések terére lépni.

Úgy, mint Gudea palotája Szirpurlában, az ország egyéb városaiban levő paloták is több kisebb-nagyobb épületből állottak, a melyeket fal zárt körül. Bármilyen pompás is azonban a palotaépítkezésnek ez a módja, valami fejlettebb építészeti szellem hiánya félreismerhetetlenül nyilatkozik meg bennök. Sehol sem találkozunk tulajdonképeni építőművészeti elvekkel; határozott, mérvadó tengelyt, a mely megszabja a tömegek szimmetrikus elrendezését, mint azt Egyiptomban olyan következetesen kifejlesztették, hiába keresünk. A helyiségek meglehetős sza-

* Egy erre vonatkozó feliratos agyagtáblácskát a budapesti Orsz. Iparművészeti Múzeumban őriznek (lásd Arch. Ért. XXII. 78.).

bálytalanul, a szükségletnek megfelelően sorakoznak az egyes udvarok körül. A mellett az egyes helyiségek kiképzése is nagyon sajátságos, a mennyiben szélességük hosszukhoz arányítva csekély. A legtöbb nagyobb helyiségnek hossza három-, négy-, sőt ötszöröse a szélességének és a legpompásabb termek is keskeny folyosóknak, karzatoknak tünnek föl. Mindazonáltal a nagy teraszokon szabadon emelkedő, tarka szinezéssel és csillogó fémdiszítéssel ellátott palotáknak a benyomása



132. kép. A khorszabadi palota alaprajza.

fölötte megkapó lehetett, — különösen azoké, a melyek az asszir és új babilóniai birodalom idejében épültek.

Az assziriai paloták elrendezését legáttekinthetőbben mutatja be az a királyi palota, a mely a mai Khorszabad helyén, a II. Szargon által a hegy lábánál épített Dur-Sarukin vár nyugati körfala mellett állott.

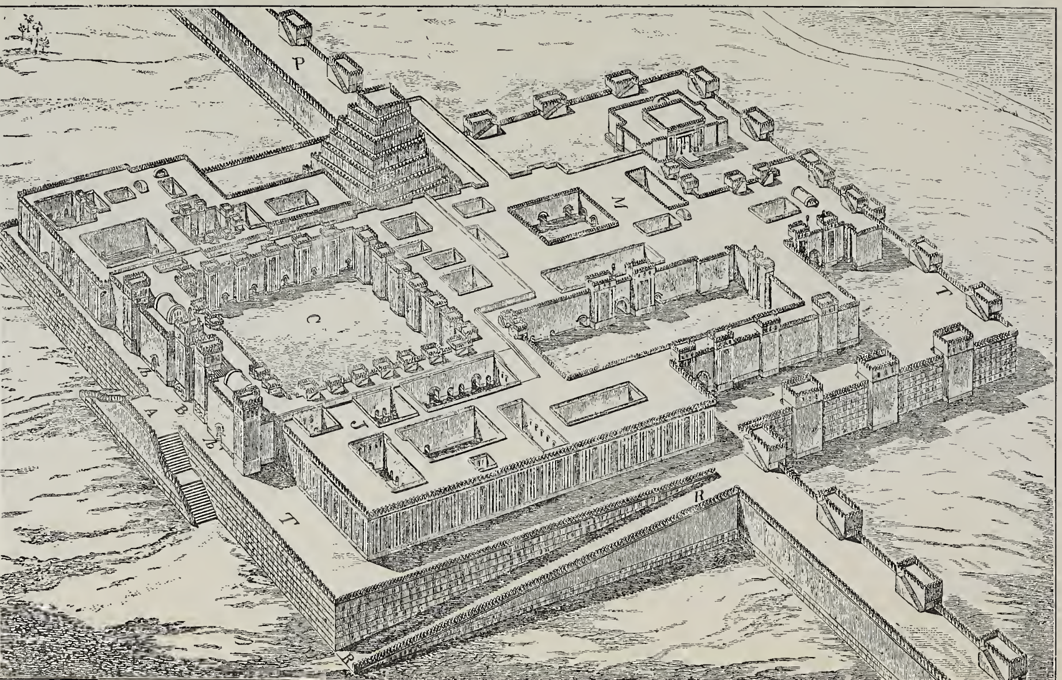
Az egész épület (lásd 132. kép és VI. tábla) 14 m. magas, 314 méter széles és 344 m. hosszú mesterséges alapon (T) emelkedett; ezt az alapot erős, védő tornyokkal ellátott fal vette körül. Kettős, kétszárnyú külső lépcső (A) vezetett a

főkapúzathoz (B), a melynek a középső fakapúnyílásán kívül jobbra-balra még egy-egy oldalsó kapúja volt (b és b[1]). Ezeket a kapúkat óriási, emberfejű szárnyas állatok alakjai diszítették; ezek a hatalmas magas domborművek szimbolikus és dekorativ módon őrizték az asszir palota bejáratait. A kapúkon át a nagy gazdasági udvarba (C) lehetett jutni, a melynek jobb oldalához csatlakoztak a nyolc udvar körül csoportosított gazdasági épületek (J), raktárakkal, konyhákkal, pincékkel, istállókkal együtt, míg a bal oldalon szűk bejárás vezetett a nők lakosztályába. Ez minden oldalról el volt különítve és helyiségeinek diszítése és berendezés tekintetében is lényegesen különbözött a palota egyéb részeitől. Míg egyebütt az udvarok égetett téglával voltak kirakva és a szobáknak tiport agyagból való padlójuk volt, addig a hárem udvarainak és szobáinak padlóját téglák vagy nagy kőlapok borították. A jól átgondolt elrendezés a belső helyiségeket három külön lakásnak tünteti föl (G) és ebből talán azt következtethetjük, hogy a nők lakosztályát a király három egyenlő jogú nejének rendezték be. Az egyik lakás küszöbén föliratot találtak, a melylyel Szargon király az istenektől házasságának termékenységét kéri. A helyiségek diszítése különben pompás volt. A három teljesen egyforma, egymástól és a többi helyiségektől szigorúan elkülönített szoba (H) — valószinűleg hálószobák — falfestmények nyomait tüntetik föl. Főleg az udvarokat diszítették fényesen.

A gazdasági udvarnak a főkapúzattal szembe eső oldalához csatlakozik a szerály, de úgy, hogy homlokzata egy másik udvarra (K) nyílik, a melyet a szerály udvarának neveznek és a melybe külön a terasz keleti oldalán levő kapún (S) át lehetett bejutni. Külön, sorompószerű följárat (R) vezetett ide. A szerály udvarából óriási bikákkal diszített hármas díszkapún (L) át juthattak be a palotába, a melynek egyes helyiségei központi udvar (M) körül csoportosulnak. Az egésznek a legpompásabb része a palota északi részlete, a mely szabadon kiugró szárnyépület gyanánt válik ki a többi közül. Kétségkívül ez volt a palotának ünnepségekre szolgáló nyilvános része. Már a pazarul alkalmazott szobrászati művek és festmények is arra vallanak, hogy ezeket a helyiségeket nem használták magáncélokra. Különösen pompás a diszítése az első ÉK-i teremnek, a melyet a kihallgatások termének nevezhetnénk. Domborművű táblák burkolnak itt mindent, fölöttük pedig a falakat fehér stukko borítja, remek festményekkel.

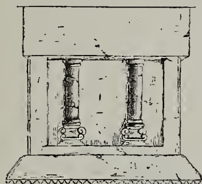
A T terrasz ÉNy-i sarkán határozott jelek egykori templomra vallanak, a melynek alkatát azonban már nem lehet helyreállítani, bár a templomnak égetett téglából tömören előállított terasza a burkolat egyes részleteivel együtt fönmaradt. Ezek a darabok, valamint a lépcsők és a falak domborművei fekete bazaltból készültek, úgy, hogy a templom — valószinűleg a palota kápolnája — a színes, ragyogó palotával ellentétben sötét színű lehetett. Figyelemreméltó a terasz mellvédje fölött elvonuló, zöld mészkőből készült párkány is, a melynek erős párnatagja mellett mély hornyolata és kiugró lapja van és így erősen emlékeztet az egyiptomi építészet párkányformáira.

A khorszabadi palota keretén belül mindenesetre a legnevezetesebb maradványok közé tartozik az a lépcsőzetes épület, a mely a hárem és szerály közötti szögleten emelkedett (lásd 76. lap).

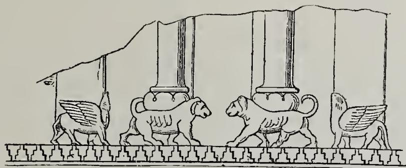


Szargon király khorszabadi palotájának rekonstruált képe.

Ha közelebbről vizsgáljuk a babilóniak és asszirok szóban forgó templom- és palotaépítkezéseit, azt látjuk, hogy az építőművészetnek itt, csak úgy, mint Egyiptomban, az volt a főcélja, hogy óriási méretekkel és pazar diszítéssel érjen el hatást. Míg azonban Egyiptomban a rendelkezésre álló anyag kiválósága csakhamar a monumentális kőgerendaépítésre vezetett, addig Mezopotámiában az építkezés sokáig fejletlen tömeges építkezés maradt, a mely csak a szobrászat és festészet segítségével érvényesülhetett. Bizonynyal nagyon sajátságos építészeti hatása lehetett annak a körülménynek, hogy mind a teraszoknak, mind a lakáshelyiségeknek téglából készült ormokból sorakozó koszorúja volt, a mely ormok mindegyike egy-egy kis lépcsőzetes gúla mását adja. A falak külső síkjait, valamint a belső falterületek nagy részét is a domborművek nagy száma födte, sőt a padlókat is gazdagon diszített lapok borították, a melyeknek diszítményi formái néha igen szépek. A falak burkolásának ez a módja kétségkívül a szövőművészetre megy vissza. Valósággal a kárpitok alkalmazása tükröződik bennük vissza, a mely valamennyi előázsiai népnél szokásos volt, még pedig a leg-



133. kép. Oszlopos karzat. (Khorszabadi relief.)



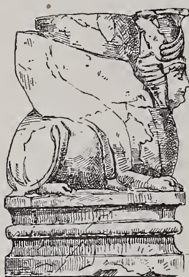
134. kép. Oszlopok ábrázolásai kujundsiki reliefen.

régibb időktől kezdve az arabok koráig és az arab művelődéstől függő későbbi időig. Ez a motivum olyan mély gyökereket vert, hogy még mai nap is Elő-Ázsia sok helyén az asszonyok saját házi használatra tarka gyapjúkárpitokat szőnek és azokkal födik, illetőleg diszítik házaik nyers falainak legalább egy részét. Babilónia és Asszíria lakóinál tehát a falak diszítésének a módja a kárpitok szövésének a gyakorlatára ment vissza, a mennyiben a falak kárpitjait terrakottából készült mozaikkal és tarka mázú téglával, valamint befestett vakolattal pótolták, mígnem utóljára a fejlődés további fokán a falak burkolásának ezt a módját — legalább részben — domborművű lapok alkalmazása váltotta föl.

Figyelemreméltó körülmény továbbá, hogy ablaknak sehol legcsekélyebb nyomát sem találták. Úgy látszik, hogy általában az ajtón át beözönlő napfénynyel érték be. A hol ez nem volt elég, ott nyilalakú támasztótagok sorával képzett nyilások adták a világosságot. Épületek ábrázolásai ugyanis közvetlenül a tető alatt oszlopos karzatokat tüntetnek föl (133. kép), a melyek arra vallanak, hogy az illető helyiségeket ilyetén fölülről beszűrődő oldalvilágítással látták el.

Máskülönben Asszíriában az oszlopos építkezést sehol sem gyakorolták; legalább asszir palotában sehol sem fedezték föl oszlopok biztos nyomát. Úgy látszik,

hogy kőoszlopokat csak az említett mellékes részeken vagy külső dísz gyanánt használtak. Alakjukat fönmaradt domborművek alapján megközelítőleg meghatározhatjuk. Törzseik hengeralakúak voltak, valószinűleg barázdák nélkül; alsó végeik kidudorodtak és kihajló párnák alakjában szárnyas vagy szárnyatlan oroszlánok hátán nyugodtak (134. kép). Úgy látszik, néha emberfejű szárnyas állatok is hordtak oszlopokat: erre vall egy Nimrudból való töredék, a mely az oszlop hordozója gyanánt assziriai szárnyas szfinxet mutat be (135. kép).



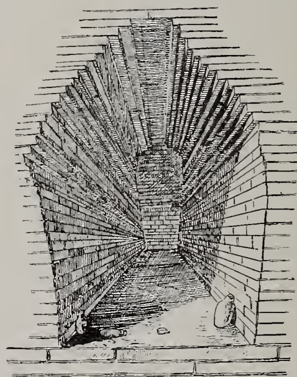
135. kép. Oszlopot tartó szárnyas szfinx. (Nimrud.)



136. kép. Khorszabadi golyós oszlopfő.

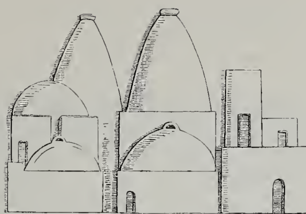
A domborművek az oszlopfők alakjáról is fölvilágosítanak. Az oszlopfő két volutának, tekercsnek sajátos összetétele volt, nagyon emlékeztet az egyiptomi palmettás oszlopfőre és eredete valószinűleg erre is megy vissza. Vannak azonban olyanok is, a melyek az assziriai építkezésen kívül sehol sem fordulnak elő; ilyen például a khorszabadi golyós oszlopfő (136. kép), a melyet két egymásba érő félköríves koszoru diszít.

A helyiségeket általában famennyezetekkel födték be és ezeket nem ritkán fémdiszítéssel burkolták. Voltak azonban — pl. Szargon palotájában — boltozott helyiségek is. A boltozatokat, mint az alapépítményeket és a falakat, égetett téglából és agyagból készült habarcsból építették. Az ó-khaldeai időből származó boltozatos mennyezeteket vagy kupolákat nem ismerünk. Értettek ugyan a boltozáshoz, — az uri sirbolt tanuskodik (137. kép) erről, a melyet úgy boltoztak be, hogy lfelé egymásután következő kőrétegeket kissé küljebb rakták az alsóknál, míg a két fal fölül összeért, egy nippuri levezető csatorna is ezt a szerkezetet mutatja be — de csak kisebb méretekben és alárendelt célokra használták. Másképen áll a dolog a későbbi asszíroknál. A romokban bedőlt boltozatok bizonyos nyomait találjuk. Úgy látszik, hogy a khorszabadi palotában hosszan elnyuló főtermeket is dongaboltozatokkal födték be, míg az újabb kutatások kimutatták, hogy a khorszabadi palota némely négyzetes alaprajzú terme fölött kupola emelkedett. A fönmaradt domborművű ábrázolások is azt bizonyítják, hogy az assziriaik ismerték a kupolafödésű



137. kép. Álboltozatú sír Ur mellett.

épületeket. Nemcsak a félkörívet, hanem a csúcsívet is alkalmazták a boltozásban, úgy, hogy épen nem valószinűtlen, hogy a csúcsos ív formája az arabok közvetítésével Mezopotamiából került Európába, a hol átalakítván a román építkezési mód ívét, bevezette a gótikus építkezés korszakát. Úgy látszik, hogy a magánépítkezésben a félgömbalakú vagy ovális boltozatú kupola uralkodott, bár ilyen épületekből mi sem maradt reánk, a mi erről világos képet adna. A mint Egyiptomban is épen a magánépületek sínylették meg leginkább az idő vasfogát, ùgy itt is annyira elpusztultak, hogy ma már alig lehet róluk tiszta fogalmunk. Föltevéseink tisztán a dombormůvű képek adatain alapulnak (138. kép).


138. kép.
Épületeket ábrázoló kujundsiki dombormű.

SZOBRÁSZAT.

A babilón-assziriai művészet fejlődésének történetét az a sajátság jellemzi, hogy bár az Eufratesz és Tigrisz alsó folyásának medencéi nagyon gazdagok agyagban, míg kemény kőben igen szegények, az ó-khaldeai szobrászatban mégis csak igen kevés agyagból készült alkotással találkozunk. A fönmaradt szobrászati művek túlnyomó része olyan anyagokból való, a melyek Khaldea földjén vagy épen nem, vagy annak csak legtávolabb eső határai mellett fordulnak elő. Ezek a kőfajok a diorit, bazalt, mészkő, hegyi kristály, lapiszlazuli, hematit, jászpisz és még értékesebb féldrágakövek, továbbá réz és bronz. Ó-Khaldeából származó terrakották aránylag ritkák és égetett agyagból készült nagyobb műveket épen nem ismerünk, de az európai gyüjteményekben már hosszabb idő óta százszámra vannak különböző kőfajokból készült formák, a melyek apró agyagdomborművek készítésére szolgáltak és az ó-khaldeai művelődés első idejéből valók. Ez emlékek hengeralakú, intagliókkal, bemélyített ábrázolásokkal ellátott pecsétlők, a melyek tengelyök irányában át vannak fúrva és olyan foglalattal voltak ellátva, hogy puha agyag fölött való hengereléssel azon a henger palástjába vésett ábrázolás domború lenyomatát lehetett előállítani. Kár, hogy a khaldeai intagliók fejlődésének menetét kezdettől fogva nem ismerjük eléggé, minthogy a legkezdetlegesebb megjelenésű művek fölirat nélkül szűkölködnek és így sem azoknak írásjellegéből, sem valamely királynévnek előfordulásából nem következtethetünk kronológiai sorrendjökre. Csak a föliratok, a melyek rendszerint a két nagy ó-babilóniai hősköltemény-ből való részleteket vagy istentiszteleti cselekvényeket adnak elő, tették lehetővé, hogy legalább a legfontosabbakat közülök keletkezési idejökre nézve meghatározzuk.

Az e nemű emlékek legfontosabbjai közé tartozik I. Szargon akkádi király pecsétlőhengere a párizsi La Clercq gyüjteményében. A babilóniaiaknak reánk

maradt föliratos anyagából ennek a királynak az uralkodási idejét megközelítőleg (kb. 3000 Kr. e.) megállapíthatjuk. A porfirból készült henger teljesen szimmetrikus módon kétszer mutat ugyanegy ábrázolást. A hős Izdubar mezítelen alakja féltérdre ereszkedve mindkét kezében fiólaszerű edényt tart, a melyből két vagy három forrás patakzik elő (139. kép). Ez edényt egy mind a négy lábán álló bivaly felé nyujtja, — ez a mennyei bika képe — a mely fölemelt fővel iszik belőle. A teljesen szimmetrikus módon ismétlődő két jelenet között a következő fölirat olvasható: „Szárgonnak, a város királyának, Agade királyának, szolgája, Ibni-šarru".



139. kép. Szárgon akkádi király pecsétlőhengere (a párizsi La Clercq gyűjteményében).

Az ábrázolás alsó szélén szabályos hullámvonalakkal ábrázolt folyóvizet látunk, a melyet mindkét oldalon falszerűleg emelt part szeg be. A pecsétlő kivitele rendkívül finom és gondos; technikai biztonsága hosszú gyakorlatra vall. Az isten aránytalanul nagy feje, a melyet hosszú, fürtös haj és szakáll övez, valamint törzse is, szembefordul a nézővel, míg a lábszárak oldalnézetben vannak föltüntetve. Karjai és lábszárai ugyan kissé soványak, de törzse értelemmel és természetesen van megmintázva. A bivaly a természet éles megfigyeléséről tanúskodik; testének formái és mozdulata meglepően természetesek; különösen feltünő az állat mozdulatának és fejtartásának elevensége, továbbá szarvainak hű távlati rajza, a mennyiben az egyik szarv, a fej három negyedrészt oldalt való fordulatának megfelelően, kissé aláhajlik. Mindenesetre olyan stilussal van dolgunk, a mely megérdemli csodálatunkat, ha tekintetbe veszszük keletkezésének ősrégi idejét. Evvel a hengerrel ábrázolás, stilus és az írás jellege tekintetében rokon, de régibb egy laghasi Patisi (papkirály) pecsétlőhengere a hágai múzeumban (140. kép).

Ez a pecsétlő azonban, akármilyen fejlett, bizonyára csak nagy fáradsággal és tapasztalattal elérhető technikai készségről tesz tanúságot, messze mögötte marad a londoni hengernek. Ennek az ábrázolása is Izdubar legendájából van véve. Izdubar, egyik térdére ereszkedve, egyik karjával egy oroszlán nyakát, a másikkal törzsét átkarolva, azt fojtogatja. A hős feje teljesen hasonló a Szargon-féle hengeren ábrázolthoz, de melle jobban van meg mintázva, karjai és lábszárai természethűbbek, különösen a bokák erőteljesebb rajzával. Az oroszlán ábrázolása épenséggel mesterinek mondható. Az egészről erő és



140. kép. Laghasi pecsétlőhenger (Hágai múzeum).

elevenség tükröződik vissza, a technika meglepően szép, a kidolgozás szerfölött gondos.

A British Museum egy hematithengere szokatlan, sőt mondhatjuk, a görög művészetet megelőző korban szinte páratlan pontosságú és szépségű. Két alak van rajta ábrázolva: balra Nergal isten, szakállas arccal, rövidre nyírt hajában diadémmal, testéhez simuló bal kezében buzogányt vagy jogart tart, míg meztelen karja, ökölbe szorított kezével kissé meghajolva lelóg; az isten előtt csupasz arcú, fürtös hajú alak áll, hosszú ruhában, a melynek hajtásai fodrokra emlékeztetnek, a fején tiarával és két karját imára emeli. A munka majdnem klasszikus tökéletességű.

Ugyanazon időből (kb. 3000 Kr. e.), mint a leírt pecsétlőhengerek, származnak az ú. n. keselyűs sírköveknek Telloban talált töredékei. Az egyik töredék, úgy látszik, harcmezőt ábrázol a csata után, a mint a halottakat összeszedik; egy másik töredék az elesettek eltemetését mutatja be (141. kép); egy harmadikon keselyűk serege csőreikkel és karmaikkal a magasba ragadja a legyőzöttek levágott fejeit és karjait. Ez események ábrázolása egyszerű, keresetlen. A meztelen testek kivitele helyes érzékre vall, de a többnyire túlságos rövid és vastag arányok folytán részben nagyon hibás.



141. kép. Eannadu király «Keselyűs sírkövéről» való relief. (Louvre, Párizs).

A fejlődésnek egy későbbi fokozatán áll az a tíz, zöldes dioritból készült szobor, a melyeket a telloi palota romjaiban találtak. Két telloi papkirály, Gudéa és Urbáu neve olvasható rajtok. Valamennyit fej nélkül találták, de a helyszinén folytatott ásatások folyamán egyes letört fejeket is találtak, a melyek egyike a szobrok valamelyikéhez tartozhatott. E szobrok csak két tipust tüntetnek föl: az egyik ülő, (142. kép) a másik álló alakot (143. alakot) ábrázol. Bár nagyságuk eltérő, a csalódásig hasonlóak. Mindkét tipus tartása merev és ez az egyiptomi szobrokra emlékeztet, de az egyes tagok helyzete amazoktól lényegesen eltér. Az egyiptomi szobrok karjai rendesen függélyesen, a testhez simulva lógnak le, vagy bizonyos jelvényekkel ellátva mellükön keresztbe vannak téve, míg a telloi alakok kezeiket mellükön egymásba teszik, úgy, hogy mindenütt a jobb kéz kinyujtott ujjaival a bal kézben nyugszik.

Az ó-khaldeai és egyiptomi szobrászat további különbsége, hogy a khaldeai ülő alakok kezei a részletekig természethűek, de nehézkesek és ügyetlenek, lábaik durvák, húsosak, míg az egyiptomi szobrok kezei nyulánkak, schematikusak, egyáltalán nem természetesek, lábaik pedig előkelően keskenyek. Nyomát sem találjuk itt azoknak az idealizáló törekvéseknek, a melyek azon kor egyiptomi művé-

szetét jellemzik. Az egyiptomi művészet inkább a karcsú, finom, előkelő formákat keresi, a khaldeaiak a test formáinak teltségét, húsosságát kedvelik. A khaldeai



142. kép.
Gudéa király ülőszobra. (Louvre, Párizs)



143. kép.
Gudéa király állószobra. (Louvre, Párizs)

ember szemében az erőtől duzzadó, húsos, izmos, zömök alak volt a tökéletes ember.

A mezopotámiai művészetnek ez a realisztikus iránya a fej ábrázolásában is megnyilatkozik, a mennyiben az egyes személyek egyéni különbözősége is kifejezésre jut. A Telloban talált fejeken a következő sajátságok tünnek föl. Az egyiknek koponyáját (l. 144. kép *a*) fürtök hálója borítja, a mely rögtön a hajzat stilizált ábrázolására emlékeztet, bár e háló formája valószinűbbé teszi, hogy mesterséges fejdíszszel, parókával vagy sapkával van dolgunk. Az a széles karima- vagy turbánszerű sáv, a mely a szemöldök fölött a szerzetesek hajkoszorújára emlékeztető módon övezi a fejet, de fölül és alul egyformán és erősen kiszökve derékszögben van elvágva s a füleket félig eltakarja, alig magyarázható természetes



a *b*
144. kép. Telloban talált fejek.

hajnak és a fej különben csudálatosan tökéletes kivitelével alig volna megegyeztethető. A szemek ugyan kissé nagyok, de nagyjából helyes metszésűek; a szemhéjak formája pontos megfigyelésre vall, még a könnyzacskó és a külső szemsaroknak kissé hajlott rajza is természetes, szintúgy a szemgolyó gömbölyűsége. A hatalmas szemöldökök szép ívben hajolnak meg és az orr fölött mélyen összeérnek. Az orr megcsonkult ugyan, de töve az arc két oldalán, valamint a cimpák szabatos bemetszése még fölismerhető. Az éles metszésű, erősen csukott száj kifogástalan keleti szépségű, az áll pedig az alsó ajk alatti erős bemélyedés alatt erélyesen szökik elő. Szép az arc is, a fülek pedig általában helyesen állanak és látható alsó részük természetesen van megalkotva.

Nem oly szép egy másik — igaz, hogy erősen megcsonkult — telloi fej. (144. kép *b*). A kopaszra nyírt koponya csudálatra méltó ugyan, de a durvább héjakkal ellátott aránytalanul nagy és kissé merev szemek túlságos mélyen feküsznek a szemöldök alatt, a jobban kiduzzadó száj ajkai közelebb vannak az orrhoz, az áll pedig lágyabb és gömbölyűbb. A fül rendesen van elhelyezve, de kissé nagy.

Régibb leletekből származó szoborművek közül még egy kis példányt említünk meg a Louvreban, a mely nagyfejű, rojtos ruhás ülő nőt ábrázol (l. 145. kép).



145. kép. Ó-khaldeai nőszobor. (Louvre).

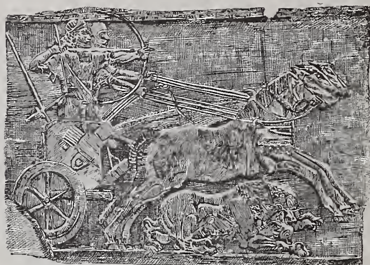
Sajátságos körülmény, hogy Khaldea földjén csak igen kevés bronzművet találtak, — nagyobbakat egyáltalán nem. Ezt a kevés darabot is, úgy látszik, Föniciából, a bronzművesség hazájából, vitték be. A néhány darabon, például egy kosarat hordó nő alakján még olvasható ó-khaldeai föliratok épenséggel nem zárják ki idegen eredetöket, minthogy az utólag bevésett föliratoknak a bronztárgyak keletkezésével sem idő, sem hely dolgában nem kell megegyezniök.

Hasonlóan áll a dolog elefántcsontfaragványok maradványaival. A legnagyobb részét azoknak, a melyeket eddig találtak, joggal Föniciából bevitt árúnak tekintik. Az eddigi leletek között speciális khaldeai elefántcsontműveket nem ismerünk és az elefántcsontfaragást nem tartjuk Mezopotámiában gyakorolt technikának. Fafaragványok, anyaguk mulandósága következtében, csak igen ritka esetekben maradtak fönn. A gyöngyházba való vésés, úgy látszik, a kedvelt technikák közé tartozott.

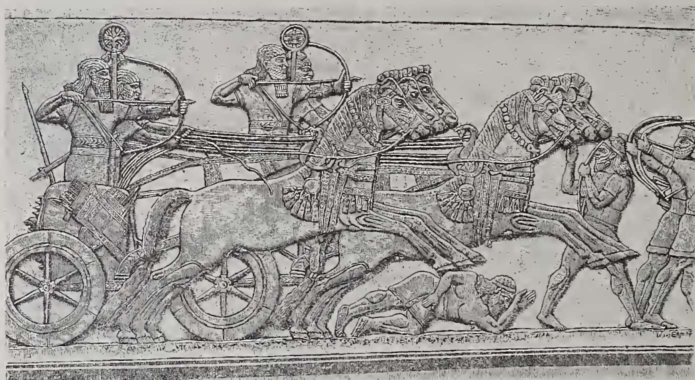
*

A mezopotámiai művészet ilyképen már a Kr. e. harmadik évezredben a szobrászat terén fejlődése tetőpontjára jutott. A második évezreddel az egész khaldeai művelődéssel együtt a szobrászat is hanyatlani kezdett. A khaldeai művészet mind jobban sülyedt, míg a Kr. e. X. évszázadban az asszíriai művészet

alkotásaiban föl nem támadt. Assziria művészete a két folyam országának a renaissance kora. Mindamellett az asszir szobrászat sohasem érte el azt a magaslatot, a melyet Gudéa és Urbau korának szoborművei jeleznek; — ezek maradnak a legfejlettebb szobrászi alkotások, a melyeket Ázsia a görög művészet föllendülése előtt fölmutathatott.


146. kép. Oroszlánvadászat; nimrudi dombormű (London).

Assziria művészettörténete tulajdonképen csak Asszurnazirpal uralkodásával kezdődik, a ki 24 éven át (Kr. e. 884—860.) intézte Assziria sorsát és Kalachban, székvárosában, a nimrudi ÉNy-i palota néven ismert óriási palotát építtette. E palota termeinek a dombormű vei, a melyek most nagyrészt a British Museumban vannak, az asszir művészet egész tartalmát és formakészletét föltárják előttünk. Valamennyi a régibb assziriai domborművek stilusának sajátságait mutatja, a kevéssé kiemelkedő ábrázolások szabatos, lelkiismeretes kifaragását és az alakok átlagos oldalnézetét. Olyan részletességgel vonulnak el előttünk az asszir uralkodó életének jelenetei, hogy


147. kép. Csatajelenet Asszurnazirpál nimrudi palotájából. (Márvány dombormű; British Museum, London).

nemcsak nem állanak mögötte az egyiptomi emlékeknek, hanem elevenség, természetesség dolgában felül is multják azokat. Látjuk a királyt, a mint könnyű, kétkerekű kocsiján állva elejti az erdő vadjait (146. kép). Más jelenetek a király hadi vállalkozásait mutatják be, a király hadi kocsiján állva küzd ellenségeivel (147. kép).

Majd azt látjuk, hogy a király győzedelmesen, zenészektől fogadva tér vissza övéihez. Másutt ismét a királyt pillantjuk meg, a mint udvaroncaitól és testőreitől körülvéve, gazdag díszruhában, ékszerektől borítva, jobbjában jogarát tartva, ünnepélyesen lépked.

Ezekben a domborműves ábrázolásokban világosan mutatkozik a különbség az egyiptomi és a khaldeaiaktól örökölt asszir művészet között. Mindkét láb itt is egész talpán áll, mint az egyiptomi műveken, de míg az egyiptomi domborműveken rendesen mindkét oldalnézetben ábrázolt lábat a belső oldalról, vagyis a nagy ujj oldaláról mutatják be, addig az assziriai domborművek a lábakat megközelítőleg helyes oldalnézetben ábrázolják. A kezek helyzetét is helyesebben tünteti föl az asszir művész az egyiptominál, ellenben az assziriai művészetnek sohasem sikerült az emberi testet olyan elevenen helyzetekben, mozdulatokban ábrázolnia, a milyenek az egyiptomiak művészi fölfogását jellemzik. Ebben a tekintetben az asszir művész hű követője ó-khaldeai elődeinek. A magasívű, az orrtő fölött összeérő szemöldök és a nagy, tágranyílt szemek is a khaldeai szobrokról öröklődtek át az assziriaiakra. Az egyiptomi alakokkal ellentétben ezek az emberi alakok hosszú, nehéz, testhez álló, ennélfogva ránc nélküli ruhákba vannak bujtatva, a melyek rojtokkal, bojtokkal és paszománttal vagy egyéb ékítésekkel gazdagon föl vannak díszítve. A csontokat és izmokat helyes érzékkel, de többnyire kissé túlságosan éles módon ábrázolják. A fejeket hosszú haj és szakáll födi, a mely úgy van elrendezve, hogy szabályos, merev fürtöcskék sorokat képeznek.



148. kép.
Szent fa és sasfejű géniuszok (asszir dombormű; British Museum).

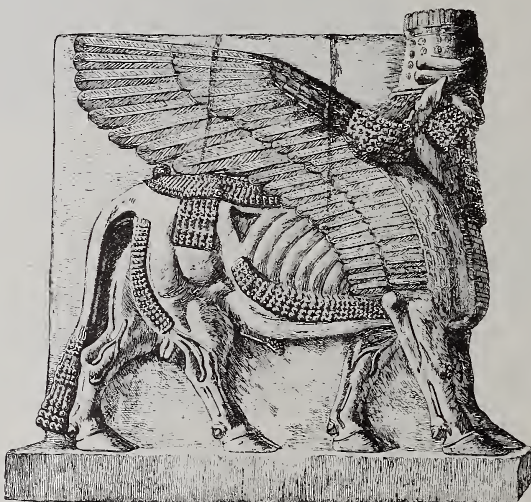
A húsos arc formája, a hajlott kányaorr azt a sémi tipust tüntetik föl, a mely az egész asszir művészetben egyéniségre való különösebb törekvés nélkül ismétlődik. A mellett az assziriai művészet, úgy, mint az egyiptomi, a józan világosságot tekinti ábrázolása főcéljának. Az íj húrját például, a melynek a valóságban a harcos arca előtt kellene elhuzódnia, mindenütt félbeszakítják, hogy az emberi alakot a maga teljességében világosan bemutassák. Annál különösebb, hogy az a széles, ékírásos sáv, a mely a domborművek tartalmát magyarázza, megszakítatlan sorokban az alakok teste fölött vonul el.

A mithológia fantasztikus alakjai is helyet találtak az asszir domborművek ábrázolásai között. Egy helyen pl. a sasfejű, hatalmas szárnyú istenek az ú. n.



149. kép. Nimrudból származó dombormű (British Museum).

szent fát imádják (148. kép); egy másik domborművön, a mely a nimrudi északnyugati palotából való, szárnyas férfit látunk, a mint szárnyas, szarvas, óriási madárlábakkal és tollas sörénynyel ellátott oroszlánt üldöz (149. kép.) A vadászati jelenetekben a vadállatok és a csataképeken a lovak ábrázolásai kitünő kivitelűek. Mind a test formáinak, mind a tagok mozdulatainak a föltüntetésében az asszirok messze fölülmulják az egyiptomiakat. Az asszíriai művészetnek ellenben nincsen az egyiptomi szfinxhez hasonlítható titokzatos, ünnepélyes, egyúttal nagy mérvű építészeti hatású alkotása, bár az emberfejű szárnyas oroszlán (150. kép), a mely, mint a kapu őre, az assziriai paloták bejáratánál állott, hatására nézve megközelíti. Minthogy ezeket az alakokat a falak sarkán állították föl, testük elülről nézve, egészen plasztikusan domborodik



150. kép. Emberfejű szárnyas oroszlán a khorszabadi palotából (Louvre).

ki. Hogy egyszersmind oldalról is meglegyen a hatásuk, a belső elülső lábat megkettőzték, de olyan organikus módon, hogy mind az elülről való, mint az oldalsó nézetből csak négy láb volt látható. Ez állatok hatalmas formái, izmaik és inaik erőteljes fejlettsége, az istenek tiarájával koronázott férfifej komoly méltósága ünnepélyes együttes hatást idéznek elő.

Az Asszurnazirpal idejéből való szobroknak jó példája van a British Museumban (151. kép). Szigorúan frontális helyzetben van ábrázolva; hosszú hajú és szakállú feje födetlen, nehéz ruháját rojtos hajtások tagozzák. Az a realisztikus vonás, a mely a mezopotámiai művészetet különösen annyira jellemzi, itt hiányzik.

Említésreméltók és bizonyos tekintetben jellemzők az assziriai művészetnek erre a korszakára nézve az egyiptomi tipusú, elefántcsontból faragott fejek, a melyeket szintén a nimrudi ÉNy-i palotában találtak. Úgy látszik, hogy faajtókba vagy burkolatokba voltak beillesztve és határozott tanúságot tesznek arról, hogy az egyiptomi és assziriai művészet már akkor is összeköttetésben állott egymással (152. kép). Az egyiptomi befolyásnak tulajdoníthatók azok az obeliszkszerű emlékkövek is, a melyek Asszurnazirpal ideje óta olyan kedveltségnek örvendtek. Ezek közül különösen kitünik II. Szalmanasszar királynak, Asszurna-



151. kép.
Asszurnazirpal (Brit. Mus., London).



152. kép. Nimrudban talált elefántcsont faragvány (Brit. Museum, London).

zirpal fiának fekete obeliszkje, a melynek négy oldala egymás fölött öt sorban elhelyezett domborműveket tüntet föl. Ezeken a domborműveken adófizető királyokat látunk, elefántjaikkal és tevéikkel együtt (153. kép).

Újra föllendült az assziriai művészet a Szárgonidák alatt, a Kr. e. VII. században. A stilus figyelemreméltó változásai érvényesülnek és első ízben mutatják be



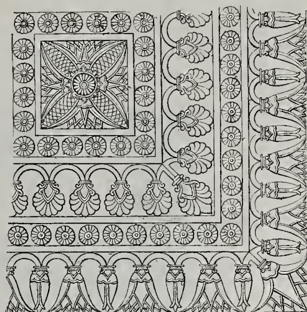
153. kép. II. Szalmanasszar fekete obeliszkja (Brit. Museum, London).

egy valóságos belső fejlődés képét. A khorszabadi és kujundsiki szoborművek vonják magukra figyelmünket. Szargon khorszabadi palotájában nem kevesebb, mint 26 pár, alabastromból készült, emberfejű szárnyas bikát találtak, a melyek mindegyike a maga nemében remekmű. Ezekhez járul az alabástromból készült domborművű táblák nagy száma, a melyek épen úgy, mint az Asszurnazirpal nimrudi ÉNy-i palotájában levők, az uralkodó életét ábrázolják. A legnagyobb részletességgel és kiváló gonddal örökítik meg a király vadászatait, hadjáratait, palotaépítkezéseit, nemkülönben egész magánéletét. Mindenütt szabadabb stilusra való törekvés érvényesül. Világosan látjuk, mennyire igyekeznek a khorszabadi művészek, hogy a szigorú kötöttségből a formák szabadabb ábrázolásához jussanak. A dombormű magasabbá válik és az a széles ékirásos szalag, a mely a nimrudi domborműben az alakok testein végigvonul, itt elmarad. A művész arra törekszik, hogy a részleteket is közelebbről megfigyelje és ábrázolja. Míg előbb a szemeket még a belső csillag plasztikus kiképzése nélkül ábrázolták, ezentúl rendszerint világosan kiemelik őket. A fákat már fajaik szerint is megkülönbözteti, sőt a tenger és a folyó vizének különbségét is igyekeznek ábrázolásaikon kifejezni. A kar izmait és a bőr ráncait élesen kidomborítják és mindent, a mi a viselethez tartozik, merev pontossággal faragnak ki. Igazán kitünően fogják föl az állatokat, nagy érzékkel testalkatuk,

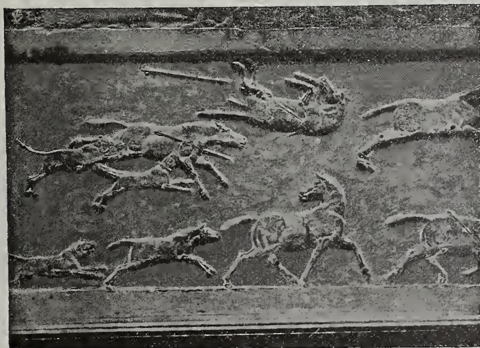


154. kép. Szanherib lovával és szolgájával, dombormű (Berlin).

mozdulataik és szenvedélyes kifejezésök iránt. A végtagok és fejek izmait gondosan és erélyesen jellemzik. A kivitel szabadságára való ezen törekvés legjobban azokon a művészi alkotásokon jut kifejezésre, a melyeket a mai Kujundsik helyén találtak és a melyek ez idő szerint a berlini királyi múzeum és a londoni British Museum legértékesebb kincsei közé tartoznak. A berlini domborművek egyikén Szanheribet látjuk lovával és szolgájával (154. kép) — mesteri alkotás, a mely osztatlan bámulatunkat vonja magára. Az ábrázolás rendkívül eleven és a természet éles megfigyeléséről tanúskodik. Az emberi alakoknak mozdulatai is szabadabbak és maguk az alakok az asszirok régibb műveivel összehasonlítva, jóval karcsúbbak. A király nehéz köpenyében jelenik meg, haja és szakálla hosszú, fején turbánszerű sapkát visel. Mozdulata egészen szabad és csak igen kevéssé van meg benne az a régi tipikus, konvencionális elfogultság, a mely különben az asszir szobrászati műveket jellemzi. Még szabadabbak a szolgaszemélyzetet, tegezhordozókat, lándzsavivőket, lovászokat ábrázoló alakoknak a mozdulatai. Minde-



155. kép. Növénydíszű asszir padló a kujundsiki palotából.



156. kép. Vadászati jelenet. Kujundsiki dombormű. (Brit. Museum).

nütt tovafejlődést veszünk észre és ez a kőornamentikában is nyilvánvaló, így például egy kőküszöbön Szanherib ninivei palotájából, a mai Kujundsik helyén, a melyet a British Museumban őriznek. Ennek a küszöbnek külső keretét egyiptomi

lótuszvirágok sora képezi, a melyek lótuszbimbókkal váltakoznak. Egyiptomban, a lótuszvirág hazájában, igen kedvelt és általánosan használt diszítmény volt ez, a mely most azon belső érintkezés révén, a melyet Egyiptom Előázsia népeivel folytatott, Assziriában is érvényre jutott. De ez a lótuszmotivum nemcsak a külső keretet diszítette; a küszöb belső síkján is pazarul értékesítették (155. kép).

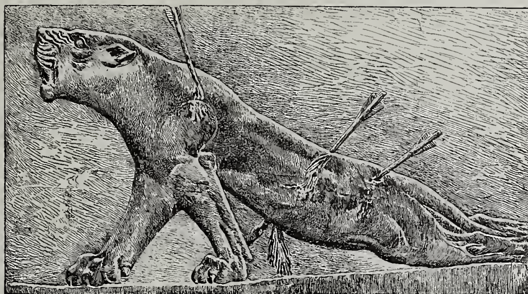


157. kép. Asszurbanipal hadjárata Szuza királya ellen; kujundsiki márványrelief (London, Brit. Mus.).

Az új eszmékre, új motivumokra való törekvés nemcsak itt, hanem az asszíriai művészet minden egyéb ágában is föltünik és azért Szanherib kora (Kr. e. 705—681.) az asszir művészet egész fejlődésére nézve a legkiválóbb jelentőségű. Az asszir művészet azután Asszurbanipal (Kr. e. 668—626.), Szanherib unokája alatt legmagasabb, csakhogy már legutolsó virágzási korát érte el. Ez természetesen az állatok ábrázolásaiban nyilatkozik meg a legnagyszerűbb módon.

Ha azokat a vadászati jeleneteket tekintjük, a melyek az e korból való kujundsiki domborművekben reánk maradtak (156. kép), meg kell vallanunk, hogy a természet megfigyelése élesség, szabadság és teljesség tekintetében a legmagasabb fokra emelkedett, a mely az uralkodó viszonyok között egyáltalán lehetséges volt. E domborművek technikai kivitele olyan tökéletes, hogy e korszak művészi alkotásaitól nem tagadhatjuk meg elismerésünket és csodálatunkat. Az Asszurbanipal hadjáratait ábrázoló csataképek (157. kép) ugyan a távlat hiányos ismerete következtében épen olyan zavarosak és túlzsúfoltak, mint az előző korszakok hasonló ábrázolásai, de a részletek ízlésesebbek és frissebbek és az egyes jeleneteket az egyéni élet kifejezésének sokkal magasabb foka jellemzi.

A legértékesebbek azonban a vadászati jelenetek, a melyek közül főleg az oroszlánvadászatok válnak ki. Az egyik domborművön egy oroszlán villámgyorsan

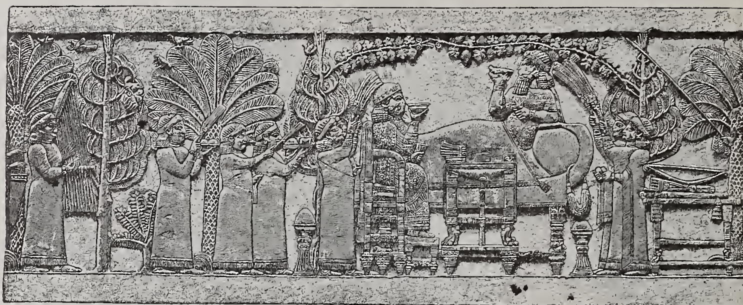


158. kép. Sebesült nőstényoroszlán; kujundsiki relief (London, British Museum).

ugrik a királyi vadász lovára és karmait ennek nyakába meríti, de a király halálos döféssel leteríti. Másutt egy oroszlán halálküzdelmében hátán fekszik és hatalmas lábait lelógatja, míg egy nőstény oroszlán, több nyíllal testében, haldokolva kinyújtja hatalmas tagjait és végső erőfeszítéssel bömbölve még egyszer talpra állani iparkodik (158. kép). Ismét másutt egy megsebzett oroszlán a földön ülve, erejét még utólszor megfeszítve, testét tovább vonszolni igyekszik, míg tágranyílt torkából bőven patakzik a vér.

Az assziriai domborművek közül a legelegánsabb és legcsinosabb a királynak szőlőlugasban tartott lakomáját ábrázolja (159. kép). Az árnyas lugasban pompás fekvőhelyen nyugszik a király és az ivócsészét ajkaihoz emeli. Vele szemben ül a királyné és két-két szolga áll az uralkodók mögött és legyezi őket. A lugast pálma- és ciprusliget veszi körül, a melyben zenészek játszanak és fürge madarak ugrálnak a fák lombjai között.

Ez volt az asszirok művészetének az állása még a Kr. e. 626. évben. De már két évtized mulva (Kr. e. 606.) egész Assziriát leigázták és a négy székváros



159. kép. Asszurbanipal és neje szőlőlugasban. Kujundsiki márványrelief (London, Brit. Museum).

Ninive, Dur-Sarukin, Kalach és Asszur, a melyek évszázadokon át rendkívül kifejlődött kulturális törekvéseknek voltak a középpontjai, a föld színével váltak egyenlőkké.

*

Az asszirok örökségét Babilónia vette át. Nabopolasszar volt az a hatalmas uralkodó, a ki ezt végrehajtotta. Főtörekvése az volt, hogy az Eufratesz-melléki régi birodalmat új életre keltse és annak rombadőlt templomait újra fölépíttesse. Törekvéseit utódja, Nebukadnezar, a ki 604-ben lépett trónra, sikerrel folytatta és az ő uralkodása alatt virágzott föl az új babilóniai művészet, a mely minden irányban újítólag, üdítőleg hatott. Tagadhatatlan, hogy az ásatások ezen a téren semmi különös eredményeket nem mutathatnak föl és csak a legújabb időben bukkanhattak a németek arra a nagy templomra, a melyet Nebukadnezar újíttatott meg és a melyet franciák és angolok előbb hiába kerestek. A babilóniai szobrászat legnagyobb részét csak írott forrásokból ismerjük. Bél isten aranyból való óriási szobráról, ércből készült istenszobrokról szólnak ezek, de mindeddig vajmi kevés jutott napfényre mindebből. A díszítő szobrászatnak az a néhány alkotása, a melyeket az új-babilóniai birodalom idejéből ismerünk, megmutatja, hogy ebben a korszakban a művészi alkotó erő fejlődésében nem észlelhető haladás és csak az elődöktől átvett örökséget tudták értékesíteni. Egy terrakottalap, a melyet Rawlinson Birs-Nimrudban talált, szolgát ábrázol, a mint pórázon kutyát vezet (160. kép) és a British Museum előázsiai osztályának legszebb példányai közé tartozik.



160. kép. Kutyát vezető szolga. Terrakotta. (London, Brit. Museum).

Babilon a téglafestésben kiválót alkotott. A téglák befestésének, mázzal való bevonásának és az építészetben diszítő célokra való alkalmazásának művészete Babilonban meghonosodott és olyan magas fokra emelkedett, mint Assziriában soha azelőtt.

Látjuk, hogy Mezopotámia a legrégibb kulturnépek közé tartozik és ámbár ezen ország művészete, csakúgy, mint Egyiptomban, főleg az építészet szolgálatában állott és e függő helyzetében sohasem válhatott egész szabaddá, önállóvá, mégis nagy alkotásokat hozott létre és több tekintetben befolyással volt későbbi idők művészi fejlődésére.

III. PERZSIA.

Aránylag fiatal művészet az, a melynek ismertetésére áttérünk. Babilónia már megszünt létezni, Assziriának is vége volt, Egyiptomban pedig már elhalaványodott a fáraók hatalmának régi fénye, a mikor a perzsák erőteljes hegyi népe a történelem színterére lépett és egyúttal az árja elemnek biztosította a hegemóniát a földkerekségen. Bármilyen fiatal is azonban a perzsa művészet, ha az eddig tárgyalt népek művészetével összehasonlítjuk és ha csak rövid ideig is — kétszáz évnél nem sokkal tovább — állott fönn az Achaemenidák birodalma, mégis a perzsa nép művészi tevékenysége olyan formában lép elénk, a melynek megvan a maga pompája és méltósága.

A Cyrus által alapított perzsa birodalom politikai szempontból tiszta kényuraság volt és ez a birodalom művészetében is megnyilatkozik. Távolról sem volt a nép művészete, hanem kizárólag a királyok szolgálatában állott; az uralkodók viszont mintegy föladatukká tűzték ki, hogy kultura dolgában ne maradjanak hátra Mezopotámiának és Egyiptomnak általuk legyőzött népei mögött. Ennélfogva természetes, hogy a perzsákat, ha volt is régibb eredeti művészi multjuk, Cyrusnak a világtörténetben való föllépése óta Babilónia, majd később Egyiptom művészete erősen befolyásolta.

A perzsa udvari művészet alkotásait Egbatánában (a mai Hamadan), Média előbbi fővárosában, továbbá az elámi Szúzában, főleg azonban a tulajdonképeni Perzsiában találjuk. Ez utóbbi területen három fő csoportot különböztetünk meg: az első Paszargadéban, az Achaemenidák nemzetségének ősi székhelyén, a másik Perzepoliszban, a harmadik Naks-i-Rusztemben van.

A perzsák idejét megelőző egbatanai és szúzai művészetről nem sokat tudunk. Egbatanában híres királyi palota állott, a melyet a hagyomány szerint még Dejoces, a regék királya, építtetett és még később is székhelyül szolgált a perzsa királyoknak, Mi csak görög írók leírásaiból ismerjük. A perzsák idejéből származó nehány oszloptalpon és egy oroszlántörzsön kívül egyebet még nem találtak ezen a helyen. Evvel szemben azok a kincsek, a melyeket Dieulafoy Szúzából a párizsi Louvreba szállított, a perzsa művészet legkitünőbb alkotásai közé tartoznak.

A **perzsa építészet,** a hogy azt a királyi sírok, paloták romjai és áldozóoltárok nyomán ismerjük, fő elrendezési elveiben idegen elemekkel

való sok érintkezési pontot tüntet föl. A királyi sírok részint szabadon álló épületek, részint sziklasírok és Egyiptomra emlékeztetnek, míg a paloták vályogtéglából emelt falai, valamint az égetett és mázzal ellátott agyagból készült belső művek — nevezetesen Szúzában — babilóniai hagyományra vallanak. Általában az Achaemenida-perzsa művészetnek nincs feltaláló ereje és nem is alkotott korszakok avagy vidékek szerint jellegzetes típusokat. Leglényegesebb, legjellemzőbb sajátsága az a kiváló szerep, a mely az oszlopoknak jutott Perzsiában. A paloták ugyanis általában lapos mennyezetű oszlopos épületek voltak, a melyekben az oszlopok, mind számra, mind jelentőségre nézve, olyan szerepet játszottak, mint egy nép építészetében sem. A mellett az oszlopok, a falak sarkai és kiugrásai, az ajtók, ablakok és fülkék keretei, valamint az alsó építmények és lépcsőik kőből készültek, míg a falakat

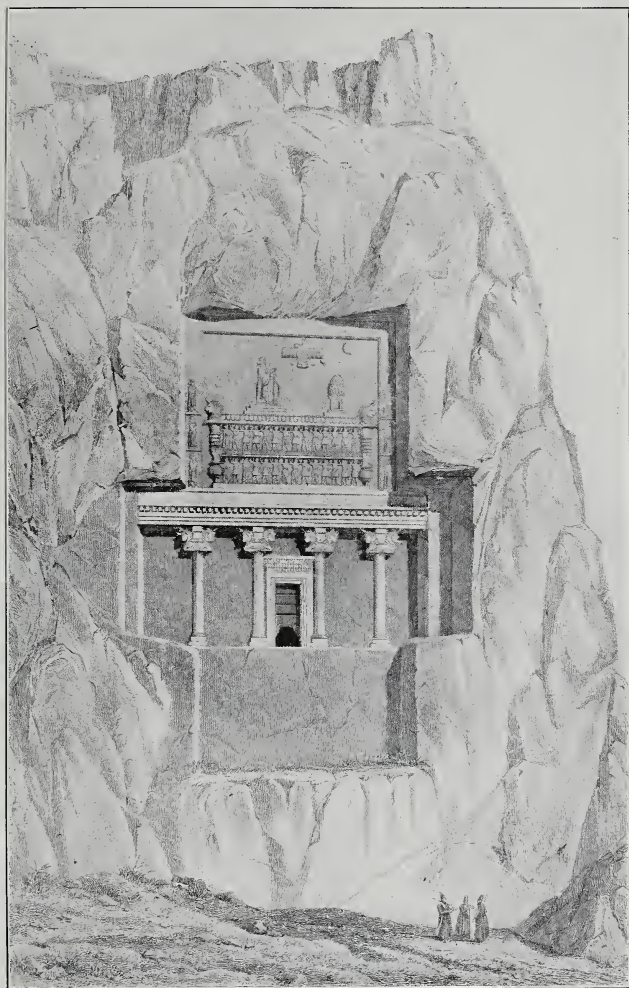


161. kép. Cyrus sírja Medsed-i-Murgab mellett.

téglából, még pedig rendszerint vályogtéglából állították elő. A gerendázat és a tető ácsmunka volt.

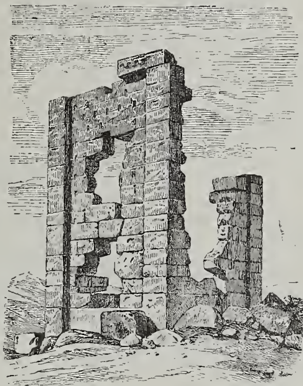
A Medsed-i-Murgab melletti Paszargadé romjainak kitünő karban fönmaradt emléke a Cyrus sírja, a melyet jelenleg „Gabre-Madere-i-Soleimann“ Salamon anyja sírjának neveznek (161. kép). Egészben 11 méter magas, szabadon álló épület. Talapzata, a melyen az ormos tetővel födött sírkamra — az egyetlen ormos épület egész Perzsiában — emelkedik, fölül csonka, hat lépcsőjű, lépcsőzetes gúlához hasonlít. Az egészet oszlopos udvar vette körül. Nehány oszloptalp és három ajtó legalsó része fönmaradt.

A Cyrus sírjától nem messze egy másik szabadon álló sír maradványai láthatók. Négyszögletes toronyalakú, egy-egy oldala körülbelül 7 méter hosszú, magassága 12 méter. Szabatosan összeillesztett, faragott terméskőből van fölépítve, kiugró sarokpillérek tagozzák és fogsoros szalag koronázza (162. kép). Lapos, négyoldalú gúla alakú kőtető födhette be, a mint azt még mai napság egy másik tornyos síron látjuk, a mely a naks-i-rusztemi temetőben, a régi Perzepolisz kerületében emelkedik.



I. Dárius sziklasirja Naks-i-Rusztem mellett.

Itt, Naks-i-Rusztemben van a négy híres sziklasír is, a melyek közül a legrégibbet annak fölirata I. Dárius sírjának mondja. E sírok (VII. tábla) mindegyike függélyes irányban három, megközelítőleg egyenlő részre oszlik, a melyek közül a középső a legszélesebb, úgy, hogy az egésznek keresztformája van. Az alsó rész mintegy széles, dísztelen padot képez, a melyet a szikla kiugrásai zárnak be. E fölött emelkedik a középső rész, négyoszlopos csarnok képére alkotva. A négy oszlop között, illetőleg a két középső oszlop távolságának kellő közepén van a magas, hármas kerettel ellátott és egyiptomi hornyolattal koronázott bejárat. A középső részt háromtagú, fogsoros szalaggal diszített architráv tetőzi be, e fölött pedig lépkedő oroszlánokkal ellátott képszalag vonul. A fölső, ismét keskenyebb részen kétemeletes, művészi kivitelű trónus van reliefben kifaragva; itt áll a király, a világosság istenéhez imádkozva. A trónust alulról huszonnyolc, két sorban tizennégyével elrendezett férfialak támogatja: kétségkívül a perzsa birodalom huszonnyolc tartományának a képviselői. A királynak hosszú, hajtogatott ruhája van, fejét tiara koronázza, baljában íjat tart, míg jobb kezét imára terjeszti egy oltár felé, a melyen a szent tűz lobog. Fölötte lebeg Ahura-Mazda, a világosságnak ó-perzsa istene, széles szárnyakkal és a szent napkorongtól, minden világosság és tűz ősi forrásától körülvéve (l. 176. kép). Az egész homlokzatot keret veszi körül, a melynek síkjain, a nagy domborműtől jobbra és balra, még három-három alak van kifaragva, még pedig olyképen, hogy pontosan megfelelnek a fő ábrázolás három emeletének. A baloldali alakok lándzsás őrök, a jobboldaliak fegyvertelen udvari tisztviselők. A homlokzat nagy ajtajának alsó részébe alkalmazott egyetlen alacsony nyíláson át lehetett a sírok belsejébe bejutni. Ez elülső és hátsó helyiségre oszlik és nagyon egyszerű; diszítmények vagy föliratok nem fordulnak elő.



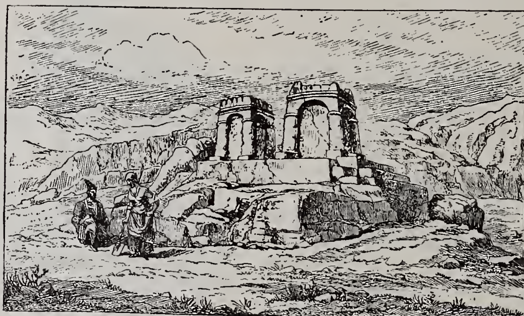
162. kép. Tornyos sír maradványai Medsed-i-Murgab mellett.

A perzsák vallásos céloknak szolgáló művészete azonkívül templomépületeikben is megnyilatkozik. De ezek nem voltak olyan helyek, a melyekben az istenek szobrait fölállították és imádták, hanem szent kerületek, a melyek közepén oltáron égett a szent tűz, Ahura-Mazda szimboluma. Több ilyen emléket találtak; ma is atesgah-nak, tűzhelyeknek nevezik őket. A legrégibb ilyen oltárok a naks-i-rusztemi nekropolistól balra vannak. Körülbelül négy méter magas sziklaháton, a mely mintegy alépítményül szolgált, két, szintén a sziklából kifaragott, egyenlőtlen nagyságú oltár emelkedik (163. kép). Ez oltárok négy oldala félköríves árkádos épületnek tünik föl, fölül végigfutó, háromszögű ormokból álló koszorú-

val. Az oltárok felső lapjának közepén mélyedés van, a mely nyilván tűzhely gyanánt szolgált.

A perzsák temetkezési és templomépítkezésénél még gazdagabb és változatosabb fejlettségű képet nyujtanak királyi palotáik romjai. Cyrus paszargadéi palotájának egykori pompájából ugyan nem maradt fönn egyéb egyetlen magas oszlopnál, a melynek síma törzse egyszerű korongos lábon állott, továbbá három, kőből való falsaroknál, nehány oszloplábnál és nehány ajtó keretének alsó részénél, de már ez a kevés maradvány is alapjául szolgálhat a helyreállítási kisérletnek. Azt látjuk ebből, hogy ez a palota, a melynek mivoltáról a föliratok tökéletesen fölvilágosítanak, négyoszlopos előcsarnokból, nyolc oszlopon nyugvó négyszögű középső teremből és oldalt elhelyezett mellékhelyiségekből állott.

Paszargadét hegylánc választja el a merodaszti síkságtól. Itt emelkedett, a Polvar folyó bal partjától mintegy 2500 méternyi távolságban, hátsó oldalával a



163. kép. Oltárok Naks-i-Rusztem mellett.

hegységhez támaszkodva, I. Dárius nagy teraszos épülete a perzepoliszi királyi palotával. Ennek a terasznak 10—13 méter volt a magassága, ÉNy—DK-i hossza 473, a másik irányban pedig 286 m. volt a hossza. Szabálytalanul faragott, de jól összeeresztett kövekből áll és — mint azt a terasz lábánál talált maradványok tanusítják — fogsoros szalaggal volt koronázva. A síkságról szekerek számára a terasz déli oldalán vonuló út vezetett annak magaslatára, míg ÉNy-i sarkán nagy, kényelmes 111 lépcsős kettős lépcsőzet vezetett föl. Fölül négy különböző magasságú síkon emelkedtek az egyes palotaépületek, a melyeknek maradványai még megmutatják, melyek szolgáltak lakásnak és melyek ünnepségeknek.

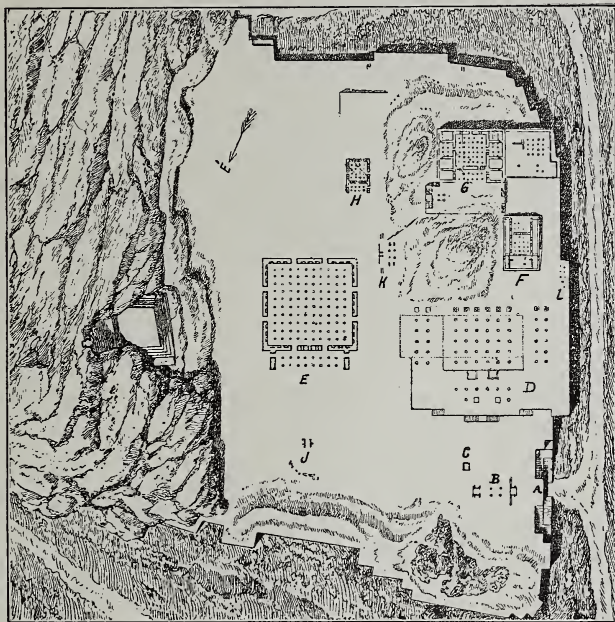
Először is a terasz nagy lépcsőjétől (l. a 164. képet, A) 15 méternyire az úgynevezett propylaeákra bukkanunk (B). Ez az épület, a melyet Xerxes, I. Dárius fia építtetett, négy hatalmas, 11 méter magas sarokpilléren és négy pompás oszlopon nyugvó négyszögű, architrávos alkotmány, és keskeny oldalával



Xerxes perzepoliszi oszlopos palotája. (Rekonstrukció).

a terasz kettős lépcsőzetének fölső síkja felé fordul. A sarokpilléreket teljesen az asszir típus szerint alakított emberfejes szárnyas állatok szegélyezik.

A propylaeáktól DK-re négyszögű medence (C) van a sziklába vájva; eredetileg valószínűleg kert vette körül. Déli irányban tovahaladva két pár lépcső vezet egy másik teraszra (D), a melyen Xerxes oszlopos palotája emelkedett (l. VIII. tábla). A terasz külső fala kitünően összeillesztett faragott kövekből épült;



164. kép. I. Dárius perzepoliszi teraszos épületének alaprajza.

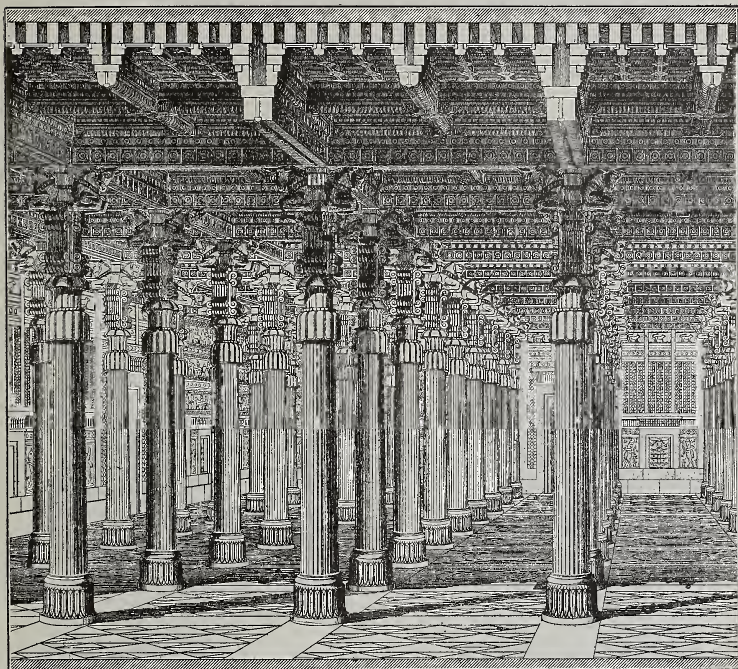
koszorújából még megmaradt nehány töredék. A két lépcsőpár közül az egyik, a melynek fölül széles síkja van, a terasz falának mentén emelkedik, míg a másik, elülső, az előbbi lépcsőpár külső falához támaszkodik. A lépcsők falainak négy háromszögében egy-egy dombormű volt látható, a mely oroszlánt ábrázol, a mint bikát hátulról megtámad és a lépcsőzetet különben is gazdag diszítés borította. Az elülső középső falat a királyi testőrség ábrázolása diszíti, míg a hátrább eső első lépcsőpár szélesebb elülső falán három vízszintes sávban embereknek és

állatoknak a középső rész felé irányuló hosszú menete tűnik föl. Balra vannak a király emberei, katonái, szolgái, kocsijai és lovai, jobbra a tartományok küldöttei adományaikkal, a föld termékeivel és állatokkal. A lépcsők korlátfalai lépcsőzetesen emelkedő, ormokkal ellátott párkányt viselnek és gazdagon vannak diszítve szobrászati művekkel, a melyek lépcsőnként fölfelé haladó katonákat ábrázolnak. A terasz síkján még fönnáll egy tizenhárom oszlopból álló csoport. Ezek, valamint az eredeti helyükön meglévő oszloplábak lehetővé teszik, hogy a hajdan itt emelkedő palota alaprajzát helyreállítsuk. Tizenkét oszloptól hordott előcsarnok vezetett a déli irányban 22 méternyi távolságban levő négyzetes főcsarnokhoz, a melynek hat sorban hatosával elrendezett 36 oszlopa volt. A fő csarnok mindkét oldalán, ismét 22 m. távolságra, egy-egy oldalcsarnok emelkedett, a melyeknek, szintúgy, mint az előcsarnoknak, kétszer hat oszlopuk volt. Valamennyi oszlopnak egyenlő a magassága (19·42 m.) és a tengelytávolsága (9 m.), de oszlopfejeik és lábaik különbözők, a mennyiben a két oldalcsarnok oszlopainak más a fejformája, mint az elő- és főcsarnok oszlopaié és mindhárom külső csarnok oszlopainak a lába más alakítású, mint a középső csoport oszlopaié. Azon körülményből, hogy falmaradványok vagy ajtó- és ablakkeretek épenséggel nem maradtak fönn, azt sejthetjük, hogy ennek a palotának egyáltalán nem voltak külső falai. Az egész épület e szerint betetőzött, oldalt nyilt oszlopcsarnokokból állott, a melyet részben fölakasztott kárpitokkal zártak el. Ennélfogva nem lakásul szolgáló palota volt, hanem Xerxes trónterme vagy fogadó terme.

A nagy terasz közepén állott Dárius fogadó palotája, a perzepoliszi híres százoszlopos terem (E). A karnaki templom mellett ez volt minden idők legnagyobb oszlopos csarnoka. Ma csak romjai vannak meg, egyetlen oszlop sem áll már, de e maradványok alapján mégis helyreállíthatjuk a régi alaprajzot (165. kép). Ez épület négyszögű volt, az ÉD-i irányban 91·66 m., a másik irányban 75·82 m. hosszú. 56 m. hosszú és 16 m. mély előcsarnok, melynek tetejét két kiugró oldalfal között két sorba állított tizenhat oszlop hordta, két széles ajtón át vezetett egy négyzetes terembe, a melynek falait az ajtóknak, ablakoknak és fülkéknek még meglévő kőkeretei jelzik. Ebben a teremben száz oszlop állott, tizével tíz sorban, 6·2 m.-nyi szabályos távolságban egymástól. A falak 3·25 m. vastagok voltak; az oszlopok magassága 11·5 m. volt. Az előcsarnok oldalfalainak észak felé fordult homlokzatát, mely egyszersmind az egész épület fő homlokzata volt, óriási emberfejű szárnyas állatok szegélyezték. Az ajtókon sehol sincs sarok nyoma és azért úgy látszik, hogy csak függönyökkel zárták el őket. Ajtó- és ablaknyilások szabályos távolságokban váltakoznak. Az ablakokat kívülről lemezzel zárták el, úgy, hogy befelé fülkéket képeztek, hasonlóan a Keleten jelenleg is használatos takcse-khez, fali szekrénykékhez. A falakat gazdag diszítmények és pompás faragványok borították. Gyakori a király ábrázolása, a mint a fönn lebegő Ahura-Mazda oltalma alatt trónusán ülve hódolatot fogad.

Az eddig ismertetett palotáktól lényegesen eltérő tipust tüntetnek föl a perzepoliszi terasz lakópalotái. Xerxes oszlopos palotájától délre van Dárius lakópalotája, négyszögű épület (F), a melynek hosszú oldala ÉD-i irányban húzódik és

fő homlokzata dél felé néz. Az egész épület három méter magas teraszon emelkedik, a melyhez két lépcsőpár, egy a keleti, egy a déli oldalon, vezet föl. A palota belsejébe lépve először is nyolc, két sorba állított oszloppal ellátott előcsarnokba jutunk. Innen ajtó vezet a négyzetes középső terembe, a melyet tizenhat oszlop, minden sorban négy, hordoz és a mely kelet, nyugot, valamint észak felé lakóhelyiségekkel van körülvéve. Az ajtónyilásokat itt — mint azt a sar-



165. kép. I. Dárius perzepoliszi százoszlopos termének részlete (rekonstrukcio).

koknak még meglevő lyukai bizonyítják — valóságos ajtószárnyakkal zárták el. A palotából csak kevés oszlop maradt meg, míg faltömbök, a fülkék, ajtók és ablakok keretei meglepő nagy számmal. Itt is gazdag domborművű diszítés borította a terasz mellvédét, valamint a négy, oda fölvezető lépcsőt.

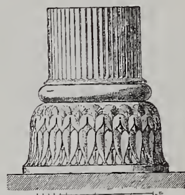
A perzepoliszi fő terasz déli részén emelkedett Xerxes lakópalotája (G), a mely terjedelemre nézve Dariusét sokkal fölülmulta. Az előcsarnoknak itt 12 osz-

lopa volt és a négyzetes középső teremnek 36. Mind az előcsarnok, mind a terem két oldalán elég nagy szobák voltak, egyikök négy oszloppal ellátva. A hátsó oldalon természetesen nem lehettek helyiségek, minthogy itt már a nagy terasz széle következik.

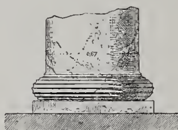
Mindazokban az épületekben, a melyekkel eddig foglalkoztunk, az oszlop kiváló szerepet játszott. Az oszlop alakítása pedig nem volt olyan változatos, önkényes, mint Egyiptomban, hanem határozott, egységes törvénytől függött. Az oszlop magassága és fölfelé való vékonyodása is mindig határozott arányban állott annak alsó átmérőjével, úgy, hogy a perzsa oszlop összes méreteit annak egy töredékéből számítás útján mindenkor megállapíthatjuk. A perzsa kőoszlop



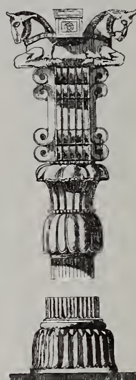
166. kép.
Paszargadéi oszlop.



167. kép. Perzsa oszlopláb.



168. kép.
Paszargadéi oszlopláb.

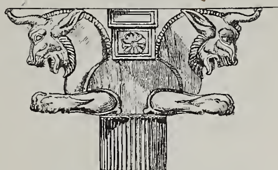


169. kép.
Perzepoliszi oszlop.

mindig igen karcsú. Az oszlop törzse kevéssé vékonyodik, mindig — kivéve a sziklahomlokzatokon és a paszargadéi emlékeken előforduló oszlopokat — barázdákkal van ellátva és három, legföljebb négy dobból áll. Oszlopláb gyanánt előfordul a korong is, hasonlóan, mint Egyiptomban, — például Paszargadéban (166. kép) — de a valóságos perzsa oszlopláb kerek, harangalakú, fölül gyürűtaggal, fő részén pedig gazdag levéldíszszel van ellátva (167. kép). Más forma az, a melynek négyszögletes talapzata, fölötte pedig gyürűsen barázdált párnatagja van (168. kép), így például Paszargadéban. Azonkívül ismerünk oszlopokat a melyeknek lába kis lapból, nagy gyürűtagból és négyszögletes plintuszból áll.

A perzsa oszlopfő (169. kép) három részre oszlik. Az oszlopfő alsó része két tagból áll, a melyek élénken emlékeztetnek egyiptomi motivumokra: az egyik harangalakú (mint Karnakban) és a fölötte levő kehelyalakú (mint Szolebben). A középső rész

négyoldalú törzs, lefelé és fölfelé irányított kettős volutákkal mind a négy oldalon. Az oszlopfő felső része két bikának teljesen kifaragott elülső feléből áll, a melyek hátsó végükkel egymásnak illesztve nyakaik közé alkalmazott közös nyergen négyszögletes lemezzel betetőzött rövid, kiugró, keresztbe fektetett gerendát hordanak. De vannak az oszlopfőknek egyszerűbb formái is, a hol a bikák elülső részei közvetlenül az oszloptörzshöz illeszkednek.


170. kép.
Egyszarvúakkal diszített perzsa oszlopfő.

A bikás oszlopfő helyett néhol egyszarvúakkal ellátott oszlopfőkkel találkozunk, így például a Xerxes terme keleti csarnokában (170. kép), a mely abban is különbözik amattól, hogy az egyszarvúknak kinyujtott oroszlánlábaik vannak, míg a bikák lábai térdben meg vannak hajlítva.

Valamivel gazdagabb tagoltságúak, de ugyanarra az alapformára vezethetők vissza mint a perzepolisziak, a Dáriustól megkezdett, de csak Artaxerxes Mnemontól befejezett szúzai fogadó palota kőoszlopai, a melynek töredékei jelenleg a párizsi Louvreban vannak (171. kép).

A **perzsa szobrászat** az említett bikás oszlopfőkön, a bejárat pylonjai mellett levő


171. kép. Szúzai oszlopfő.


172. kép. Cyrus (Paszargadéi domborműövön).

óriási állatalakokon és egy hamadani nagy oroszlánon kívül általában csak d o m b o r m ű v e k e t mutathat föl. Ezek között korra nézve első helyen áll Paszargadé, az egykori székváros, egyik kisebb épületének kőtáblája. Cyrus dombor-művű képét ábrázolja, lépő férfi alakjában; hosszú, testhez álló, rozettás szalaggal

és rojtokkal diszített ruhája az assziriai uralkodókra emlékeztet (172. kép). Bal karja a test mögött van, jobbjában valami tárgyat tart. Szintén asszir mintára vall az a körülmény, hogy vállaiból két pár hatalmas szárny nő ki, az egyik fölfelé, a másik lefelé. Figyelemre méltók az egyiptomi Amon-szarvak fülei fölött és az egyiptomi isteneket jellemző fejdísz. A különböző művelődési elemeknek ez a különös keveréke föltünő bizonysága annak, milyen képességgel és kedvvel vették át a perzsák a különböző népek művelődési elemeit. A mellett az alak oldalnézetét kifogástalan módon tüntették föl.

A perzsa szobrászat jelentékeny maradványaival találkozunk Perzepolisz romjaiban. A hol csak alkalmas hely volt a terasz falain, a pilléreken és a körfalakon, mindenütt domborművű diszítés lép föl. Akárhány asszir elemet fedezünk is föl az alapvető vonásokban, az asszirok műveivel való éles ellentét mégis nyilvánvaló. Nem örökitettek meg tábori, menetelési vagy csatajeleneteket, nem ábrázolják a királyok vadászatait, hanem a királyságot inkább nyilvános hódolatok ünnepélyes pompájában vagy a magánélet gazdagságában állítják elénk. Xerxes oszlopos palotájának alsó építményén van a domborművek alkotásának ez a vezéreszméje a legvilágosabban kifejezve. A mellett az ábrázolás nyugodt, méltóságteljes, komoly jellegű. Az egyes adófizető népek csoportokra vannak osztva, mindegyik külön csoportot fegyveres perzsa vezeti és kézen fogja a maga csapatjának első emberét (173. kép). Az ajándékokat hozó népek ruházata igen különböző, de valamennyinek egyformán csöndes a kifejezése, alázatos a tartása. Tiszteletteljesen meghajtott fejjel haladnak a különböző népek küldöttségei a széles, enyhe lejtőjű márványlépcsőkön fölfelé, hogy a királynak ünnepélyesen bemutassák hódolatukat és átadják adójukat. Némelyek kelméket, szőnyegeket, edényeket, ékszereket, fegyvereket és talán aranyrudakat visznek, mások szarvasmarhákat vezetnek, kettős fogatokat erős, tüzes lovakkal. Ritka állatokat is látunk: indiai zebút, kétpupú tevét, vad szamarat stb. A király mennyezet alatt ül trónusán (174. kép), vagy méltóságteljesen lépked udvaroncaitól kisérve, a kik napernyőt vagy légykergetőt tartanak feje fölött. Néha mint harcos jelenik meg és kardját az ellenséges csudaszörny oldalába döfi (175. kép). Itt is, az egyetlen harci jelenetben, a melyben a király tevékeny részt vesz, megmarad az ábrázolás nyugodt, méltóságteljes komolysága. Az az elevenség, mely az oroszlántestű, szárnyas és tollas sörényű állati szörnyet jellemzi, valamint a többi domborművön ábrázolt állatok ruganyos, eleven mozdulatai annak bizonyságai, hogy a per-



173. kép. Dombormű (Xerxes oszlopos palotájának alsó építményén).

zsáknak is megvolt az állatok ábrázolásához szükséges friss megfigyelő képességük. Látjuk, milyen hű követői voltak a perzsák mestereiknek, az asszíroknak. A mellett az egyes alakok előkelőbbek, nyugodtabbak és derültebbek, mint az assziriai domborműveken. Kisázsia görög-ión művészi alkotásainak a befolyása nyilvánvaló. A legföltünőbb ez azonban a viselet ábrázolásában, a mennyiben a szűk és nehéz asszir köntösök helyébe bő, könnyű és sok hajtású ruha lép. Különös a nők ábrázolásának teljes hiánya, és képmásszerű vonásokkal is alig találkozunk, a mint az egyiptomi és assziriai művészetben annyira gyakori tájképeknek sincs nyoma. A természetfölötti világot csak Ahura-Mazda szimboluma



175. kép. Perzepoliszi dombormű.



174. kép. Perzepoliszi dombormű (Dárius százoszlopos termében).



176. kép. Ahura-Mazda szimboluma.

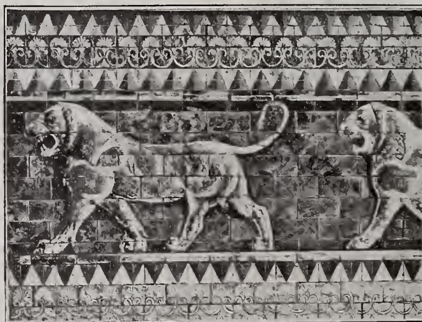
képviseli (176. kép). Az istenség szakállas félalakban jelenik meg, a hosszú királyi kabáttal és tiarával; mögötte egy övnek a vége lobog és teste tollbokrétában végződik. Az egészet nagy szárnyakkal ellátott gyűrű veszi körül. Istenszobrokat nem faragtak a perzsák, a mint általában szoborműveik csak a kapuzatok mellett álló emberfejű szárnyas bikákra és a sok oszlopfőre szorítkoznak. Szúzában találtak ugyan néhány bronzszobrocskát, de ezek művészi kivitel dolgában messze mögötte állanak a domborműveknek.



177. kép. Ijászok. Szines mázú téglákból összeállított friz II. Artaxerxes szúzai palotájában.

Nagyon sajátságosak a mázas téglákból összeállított szúzai dombormüvek. Kiváló szépségű e színes mázú domborművek közt az íjászokat ábrázoló képszalag (177. kép) és a hasonló technikával összeállított szintoly gyönyörű oroszlános képszalag. (178. kép). Az előbbi a szúzai palota nagy terme előtti oszlopcsarnok belső falát diszíthette, az oroszlános képszalag ellenben az épület magasabb részének szolgálhatott díszeül. Mindkét fríz alapjának színe kékeszöld, a domborműveken alkalmazott színek az alap szinén kivül a fehér, fekete, sárga és barna; a piros szín teljesen hiányzik. Az íjászok sorában megjelenő alakok mindnyájának egyforma ruhája van; bal vállukon hordják íjukat, hátukon a tegezt. Kabátjuk hosszú, hajuk körül szalagot viselnek. A ruhákat, a [melyeknek redői ó-görög befolyásra vallanak, fölváltva rozettás és rombuszos minta diszíti.

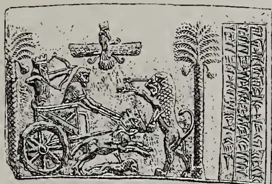
Perzsia művészi ipara is külső befolyás alatt állhatott. A pecsétlőhengerek egészen a khaldeaiakra emlékeztetnek. Dáriusnak egy pecsétlőhengere, a mely jelenleg a British Museumban van, a királyt oroszlánnal való küzdelemben



178. kép. Szúzai oroszlános képszalag.

mutatja be; fölötte lebeg Ahura-Mazda szimboluma. A fő ábrázolástól jobbra és balra egy-egy pálmafa áll és az egészet háromnyelvű fölirat kiséri (179. kép). Más hengereken a király ellenséges démonokkal küzködik. Egy kalcedonhengeren a nagy király göröggel harczol (180. kép).

Úgy látszik, hogy a perzsák művészi ipara az Achaemenidák uralma alatt általában kevéssé volt kifejlődve. Egbatanán és Szúzán kívül a görögök egy



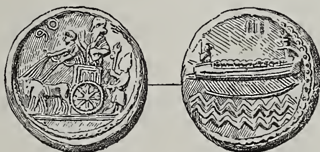
179. kép. I. Dárius pecsétlőhengere (Brit. Museum, London).



180. kép. Kalcedon pecsétlőhenger (Brit. Museum).

várost sem ismernek az országban, a hol valami finomabb ipar kifejlődhetett volna. Cyrus Sziciliából és Babilóniából hozatta a palotájába való szőnyegeket és a szőnyegszövés Perzsiában valószinűleg csak Nagy Sándor után honosodott meg. A gazdag, pompás, növényi és állati diszítményekkel ellátott perzsa ruhák babilóniai készítmények lehettek és a paloták bútorzata is külföldről jött, a leigázott népeknek volt a keze munkája. Idegenek a pénzek is; például az ezüstből való kettős sekelt, a mely előlapján kocsiján álló királyt, hátlapján hadihajót ábrázolt, Sziriában verték (181. kép).

Ilyképen a perzsa művészetet, a melylyel időrendileg már a hellén művészet legragyogóbb fejlődése haladt párhuzamosan, minden ágában, a melyben a fejlettség bizonyos fokára jutott, idegen elemek befolyásolták és azért — bár a palotaépítkezés terén bámulatra méltó alkotásokat hozott létre — nem teremtett egy olyan tipust sem, mely a későbbi időkre erősebben bírt volna kihatni.



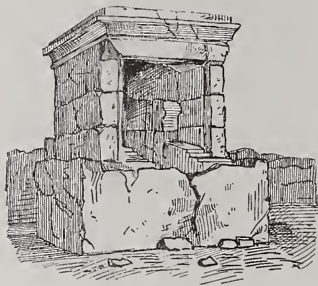
181. kép. Perzsa kettős-Sekel.

IV. SZIRIA ÉS KISÁZSIA.

Olyan földre lépünk, a melynek népei kezdettől fogva összefüggésbe jutottak a művelődés legrégibb hordozóinak, Egyiptomnak és a babilóniai-assziriai birodalomnak, politikai viszonyaival és így hivatva voltak arra, hogy az egyiptomi és babilóniai-assziriai kultura vívmányait tovább terjeszszék.

Rövid vonásokban iparkodunk vázolni Fönicia, Palesztina, valamint a hittiták, frigiaiak és lidiaiak művészetét.

A *föniciai emlékszerű művészet* minden időben csak kevéssé fejlődött ki. A politikai hatalmi viszonyok váltakozása — a föniciaiak a Kr. e. XVI. századtól a IX. század végéig egyiptomi fönhatóság alatt állottak, ezentúl az asszirok uralma alatt — művészetökben is nyomokat hagyott. Mindenütt idegen formák befolyása érvényesült, az önálló alkotó erőnek mindig híjával voltak. A föniciai kereskedők gyakorlati népének nem volt művészi alkotó tehetsége.



182. kép. Amrithi templomrom.

A föniciai tengerparton magán általában az emlékeknek csak kevés nyoma maradt fönn és az egykori föniciai sírépítészetből úgyszólván semmi sem jutott el napjainkig.

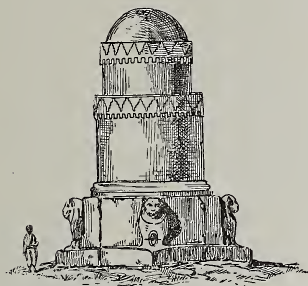
A főniciai művészet legrégibb fönmaradt emlékei nem régiebbek a Kr. e. első évezrednél. Az ó-f ö n i c i a i é p í t é s z e t n e k majdnem csak Amrithban, Arad testvérvárosában, a mely a Kr. e. első évezred eleje óta az ország északi része fölött uralkodott, maradtak fönn emlékei. A sziklába bemélyített udvar közepén áll a híres templomrom, az amrithi szentségház, a melyet még ma is „el Maabed"-nek, vagyis templomnak neveznek (182. kép). Három oldalt zárt, elől nyílt, lapos tetejű épület ez és három méter magas, az ép sziklából kifaragott talapzaton emelkedik. A tető egyetlen, belül lapos homorodással ellátott kőlapból áll és szalagos párkánynyal meg egyiptomi hornyolattal van diszítve. Az épület formai jellege e szerint teljesen egyiptomi. Ennek a templomnak a közelében Renan két másik szentségháznak a romjait fedezte föl, a melyek párkányainak hornyolatát az egyiptomi uréuszkigyó diszíti.

Az amrithi egykori nekropolisban emelkedtek az „el-Meghazil"-nak nevezett emlékek, a melyek alkalmasak arra, hogy némiképen fölvilágosítsanak a föniciaiak sírépítkezéséről. E sírtornyok egyike tömör monolith, alacsony, négyzetes alépítményen emelkedik és három hengeralakú emeletre tagozódik, fölül félkupolaszerű betetőzéssel (183. kép).

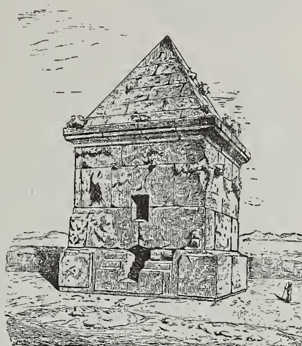
Az alsó emeleten a talapzat sarkain oroszlánok testük előrészével domborodnak ki a fal kerekségéből. A két felső emeletet fogsoros párkány és asszir

lépcsőzetes oromkoszorú disziti. Ez épület alatt van a sírkamra, a melybe tizenötfokos lépcső vezetett alá.

E síremlékek között nevezetes a „Bürdzs-el-Bezzak“, a kígyótorony is (184. kép), már azért is, mert nem mint tömör monolith emelkedik a földalatti sírkamra fölött, hanem valóságos épület, a melynek belseje is van. Hasábalakú épület, vízszintes kőrétegekből vakolat nélkül fölépítve és fölül gúlával betetőzve. Belül két kamara van egymás fölött, mindegyik kifelé nyíló nyílással ellátva. A kamarák falaiban fülkék vannak. Az épület valószinűleg csak a késői korban, talán a Kr. e. VI. században készülhetett: erre vall a betetőző lapnak görög módra hajlott alsó tagja. Mindenesetre föltünő, milyen különböző művészeti alapmotivumokat használtak itt föl, ugyanazon a helyen, egy korból származó emlékeken. Kétségbevonhatlan jele annak, hogy a föniciai művészetet több oldalról befolyásolták.



183. kép. Amrithi sírtorony.



184. kép. Bürdzs-el-Bezzak (Kigyótorony).

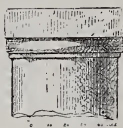
A Cyprusban, a föniciaiak Asztartéjának szent szigetén, ez istennő tiszteletére épített sok templom közül csak igen kevésnek némi maradványai jutottak reánk, úgy hogy e maradványok nyomán lehetnek ugyan föltevéseink, de nem alkothatunk határozott elméletet. A Kr. e. III. századból származó későbbi érmek, a melyek Aphrodite paphosi templomának a képét mutatják be (185. kép), kétségkívül e későbbi idő templomépületeit ábrázolják, de ez ábrázolást nagyon különféleképen magyarázzák. Egyrészt egy oszlopcsarnoktól körülvett udvar keresztmetszetére lehetne gondolni, a háttérben egy pár pylónnal, a mely mögött a szentély a szent kőkúppal emelkedik, másrészt azonban az érem ábrázolása az egyiptomi bazilikális oszloptemplomokra is emlékeztet.

Cyprus belsejében meglelték az idáliai és golgosi templomok maradványait és Cesnola vállalkozott arra, hogy e törmelékek alapján a golgosi templom romjának vázlatát elkészítse. Úgy látszik azonban, hogy ez az épület nem volt templom, hanem a templomhoz tartozó födött terem, a melyben a fogadalmi ajándékokat

őrizték meg. Tizenöt szobor talapzata, öt sorban hármasával fölállítva, a helyiséget hosszában több szakaszra osztja. Az épület belsejében több mészkőből való oszlopfőt is találtak. A helyiség padozata mészkőlapokból állott. Szürke kőből készült



185. kép. Paphos-i érem.



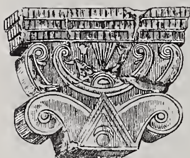
186. kép. Edde-i oszlopfő.



187. kép. Famagusta melletti Trapezából való pillérfő.

kúpot is találtak, ledőlve és összetörve, alatta pedig égetett téglákat véltek fölismerhetni.

A cyprusi ásatások a föniciai építészet diszítő formái tekintetében is fontos eredményeket mutathatnak föl. Az itt talált oszlopfők a föniciaiak ismert építészeti tagozásai között a legfigyelemreméltóbb szerepet játszszák. Míg a Biblosz melletti Eddéből származó oszlopfő (186. kép) csak gyürűből, párnatagból és négyszögű lapból van összeállítva, addig a cyprusiak gazdagabb és változatosabb formákat üntetnek föl, de úgy látszik, nem épületekről, hanem sirokból valók. A Famagusta melletti Trapezából való pillérfő, a mely jelenleg a Louvreban van, hatalmas volutákból áll, a melyek tövükön áthatják egymást. Úgy látszik, hogy ez a forma az egyiptomi harangvirágkelyhes oszlopfő nyomán fejlődött ki (187. kép). Egy másik, figyelemre méltó oszlopfő Golgosból való. Ezen egy pár lefelé irányított voluta fölött, a melynek közepén félholddal és napkoronggal diszített háromszög van, három más, ellenkező irányú voluta emelkedik (188. kép). Ezek sugáralakú lótuszcsokrot zárnak be, a melyben az ú. n. föniciai palmettának az egyiptomi palmettafából kifejlődött motivumát ismerjük. A sziriai művészetben egyáltalán gyakrabban találkozunk vele. Az egészet három, függélyesen rovátkolt lapból álló abakus tetőzi be. Sajátságos hatású a föniciai oszlopfőkön gyakran az ureuszkigyóval párosítva megjelenő szárnyas golyó.



188. kép. Golgosi oszlopfő.



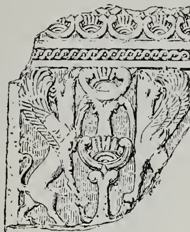
189. kép. Aradi alabastrom-dombormű.

A föniciai ornamentikában nem ritkán a szárnyas szfinxet is alkalmazzák. Egy aradi alabastromdombormű (189. kép) felső mezejében, a melyet asszir szalag-

fonat kerít be, egymás mellé sorozott föniciai palmettákból álló szőnyegszerű mustrát látunk. Az alsó mezőt szárnyas szfinx diszíti, homlokán az ureuszkígyóval és fején a psenttel, Felső- és Alsó-Egyptom kettős koronájával. A mellett a szfinx szárnyai nem egyenesek, mint az Egyiptomban szokásos, hanem assziriai módra előre föl vannak hajtva.

Egy másik alabastrom lapon (190. kép) a föniciai palmetta motivumát palmettás fává látjuk átalakítva és azt, miként az asszir művészet szent fáját, két griff fogja közbe. Assziriai tipust követ a griffek ábrázolása is: szárnyaik föl vannak hajtva, fejükön három tollat viselnek és egymás felé fordulnak.

Mindenütt idegen tipusokkal, levezetett művészeti motivumokkal találkozunk. Igy van ez a föniciai szobrászatban is. A régibb időben, még a Kr. e. második évezredben, egyiptomi mintákat másoltak és egészen a Kr. e. IX. század végéig egyiptomi motivumokat használtak föl. Ebből a korszakból semmi nevezetes dolog nem maradt fönn. Az alambrai sírokból származó, terrakottából készült, isteneket ábrázoló szobrocskák durvák, inkább gyúrva vannak, mint mintázva és az egyiptomiak vagy babiloniaiak művészi kivitelű munkáihoz képest minden művészi stilus nélkül szűkölködnek.



190. kép.
Griffeket ábrázoló alabastromlap, Aradról.



191. kép.
Föniciai bronzszobrocska (Louvre).

A VIII. század elejétől a VII. század végéig a főniciai szobrászat asszir befolyás alatt áll, ezentúl, a VI. században az egyiptomi, majd az archaikus görög művészet hatása észlelhető. De határozott, tiszta stilus ebben az időben sem jellemzi a föniciaiak műveit és Föniciában, különösen Cyprus szigetén a különböző stilusok elemeinek a keveredése nem szünt meg soha. A legrégibb föniciai szobrászati művek egyike a tortosai bronzszobrocska (191. kép), a mely jelenleg a Louvreban van. Csupasz képű harcost ábrázol; ruhája rövid tunika, derekán ércövet visel, fején hegyes sapkát. Szemei más anyagból voltak berakva, lándzsája és pajzsa hiányzik. Az alaknak még megvannak öntési peckei, a melyek talán annak megerősítésére szolgáltak. A föniciai szobrászat legrégibb alkotásai közé tartozik egy terrakotta kocsi négy lóval és kocsin levő egy emberrel (jelenleg a Louvreban). A kocsin álló alakot — eredetileg négy alak volt rajta — assziriai módra stilizálták. Egy Tirusz és Szidon közt talált királyszobor töredékei, a Kr. e. X. századból, egyiptomi ruházatot és az övön ureuszkígyót tüntetnek föl. Az alak mellén a holdsarlótól körülvett napkorong és fölötte nyaklánc látszik. Feje nincsen meg.

A föniciai országok közül Cyprusnak van a legkiterjedtebb szobrászati iskolája. Ez iskolának külső jellemző vonása, hogy a legtöbb cyprusi szobor,

ámbár valamennyi szigorúan frontális helyzetben, elülső nézetre van kidolgozva, mégis félig a domborműfaragáshoz tartozik. Arra a célra készültek, hogy hátukkal falakhoz támaszszák őket és azért hátuk nincs is kidolgozva vagy egészen hiányzik, úgy hogy olyképen tünnek föl, mintha laposra volnának nyomva. A legrégibb kőszobrok asszir jellegűek, de lágyabban vannak mintázva, mint az assziriaiak és az ajakról hiányzik a bajusz. E kort jellemzi egy férfi szobra a new-yorki múzeumban (192. kép). Semita arcélével, valamint teljes, alul ránc nélküli ruházatával és fürtös sorokba elrendezett hajával meg szakállával asszir stilusra vall, de annyiban tér el tőle, hogy a fölső ajak le van borotválva, a kar izmai simák és a vállra vetett ruházat gyengén hajtogatott. De Cyprusban egyiptomiakra emlékeztető szobrokat is találtak. Egy férfi szobra a new-yorki múzeumban ruházatával és testének tartásával egészen az egyiptomi művészetre emlékeztet (193. kép). A haj elrendezése, a kötény és a karperecek egészen egyiptomi jellegűek és az alak karjai is egyiptomi szobrok módjára ökölbe szorított kézzel a testhez simulva lógnak le. Ugyanennek a múzeumnak egy másik szobra (194. kép) a psentet viseli fején, a kötényre fölül Ozirisz szeme van alkalmazva, alatta Medusa feje látszik, ismét alább két szárnyas ureuszkígyó, a milyenek



192. kép. Cyprusi férfiszobor. (New-yorki múzeum).



193. kép. Cyprusi férfiszobor. (New-yorki múzeum).



194. kép. Golgosból való, psentet viselő szobor (New-York).

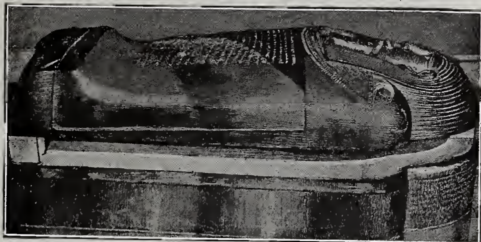


195. kép. Cyprusból való férfiszobor (Louvre).

egyiptomi sírüregekben azok között a szörnyek között láthatók, a melyek a lelket földalatti utazásán fenyegetik.

Lassanként azonban itt is érvényesül a hellén befolyás. Az imént említett alaknak egyenes orra és hosszú metszésű szemei vannak ugyan, a mi sémi tipusra vall, de a száj sarkai fölfelé húzódnak és ily módon a görög, archaikus mosoly keletkezik. Tipusra, viseletre és annak redőzetére nézve már teljesen görög egy férfi szobra a párizsi Louvreban (195. kép). A cyprusi agyagszobrocskák között az istenségek alakjai a leggyakoribbak. Legjobban kedvelték Asztarte istennőt, továbbá Melkart istent, a ki később a görög Heraklesszel egyesült, azonkívül az állati fülű és rövid szarvas egyiptomi-föniciai Beszt.

A föniciai állati alakokat is egyiptomi vagy asszir minták után készítették, de a kifejezés nagyszerűségére nézve sohasem érték el őket. A látszólag legrégibb oroszlán-ábrázolás, a mely egy bibloszi dombormű töredékén látható, valószinűleg asszíriai mintára készült. Az a fekete gránitból készített nyugvó oroszlán, a melyet Beirut mellett találtak, nagyon hasonlít az egyiptomi-szaiszi korszak alkotásaihoz. Ugyancsak egyiptomi befolyást árul el az Um-el-Aramidban talált két kőoroszlán, a melyek egy ajtó két oldalán állottak; az a körülmény ellenben, hogy testöknek csak elülső része van kifaragva, míg a hátsó rész a tömbben rejlik, asszir mintákra emlékeztet.



196. kép. Echmunazar koporsója (Louvre).

Hogy a tisztán egyiptomi befolyások meddig voltak mértékadók a sziriai szárazföldön, azt Echmunazárnak Szidonból való, a IV. század elejéről származó szarkofágja (a párizsi Louvreban) mutatja. A koporsó födele egyiptomi módra az elhunyt mumiáját ábrázolja, határozottan egyéni fejjel (196. kép).

Sziria belsejében az izraeliták és hittiták kivételével nem sok említésre méltó dologgal találkozunk. Fölső-Sziriában, az isszusi öböltől az Eufrateszig, a görög romok alatt egy régibb művelődés nyomai tünnek föl, a mely lényegében az assziriai és egyiptomi művelődésre támaszkodik. Ugyanezt mondhatjuk a szardiniai és karthagói föniciai gyarmatokról.

Figyelemre méltók a cyprusi sír- és fogadalmi alakok, valamint a cyprusi szarkofágok domborművei. Ez utóbbiak kettejét a töredékekből helyreállították. Az egyik márványból való és a Krisztus előtti VI. század végéről származik, a másik mészkőből készült és valamivel újabb. Az elsőn nyilvánvaló a görög, egyiptomi és asszir diszítő formák keveredése. Felső szegélye tojássor, fölötte gyöngysor, továbbá lotuszszal diszített hornyolat és fölötte erős pálcatag. Sarkait fél-

pillérek jelzik, a melyeket a hosszú oldalakon föniciai palmetták, a keskeny oldalakon indás diszítmények ékítenek. A domborműveket már görög módra stilizálták. A hosszú oldalon két fogatot látunk, a kocsikon álló alakokkal és két lovast a kocsik előtt. A lovak fejein tollbokréták vannak és az első kocsi fő alakjánál az asszir napernyőt látjuk. Az egyik keskeny oldal Asztarte istennő négy ábrázolását tünteti föl és pedig meztelenül, kezeivel melle alatt; a másik keskeny oldalon Besz isten látható. A szarkofág tető-alakú födelét szintén palmetták diszítették és sarkain egy-egy szárnyas szfinx ült, míg a másik szarkofág hasonló formájú födelének sarkain négy oroszlán alakja volt kifaragva. E második szarkofág egyik hosszú oldalán vadászat, második hosszú oldalán lakoma ábrázolása látható; az egyik keskeny oldal domborműve Perseus győzelmét Medusa fölött, a másik pedig fogatot a kocsin álló két alakkal mutat be.



197. kép. Föniciai ezüstcsésze Palestrinából (Kircher-féle múzeum, Róma).

A föniciai művészet formáinak az ismeretére nézve rendkívül fontos szerepet játszanak a föniciai cyprusi **ércművek**. A művészi technika ez ágában a föniciaiak minden más nép fölött állanak. Különösen az ezüstből vagy bronzból készült lapos csészék bizonyítják azt, a melyek részint trébelt, részint vésett szimbolikus ábrázolásokkal vannak ellátva. Ide tartozik például Esnumjairben Asto ezüstcsészéje egy palestrinai sírból — jelenleg Rómában, a Kircher-féle múzeumban — a melynek egészen egyiptomias ábrázolását föniciai fölirat kiséri (197. kép). A föniciai művészi iparnak ez a virágzása a Kr. e. VII. és VI. évszázadba esik és a görög diszítő művészetre félreismerhetlen befolyást gyakorolt.

*

A föniciaiak, az ókor nagy hajósai és gyakorlatias kereskedői, ilyképen a művészet terén csak a művelődés többi hordozójának utánzói voltak, a nélkül azonban, hogy őket elérhették volna. A művészet történetében nem is volna nagy jelentőségük, ha a Földközi-tenger valamennyi partjaira kiterjedt kereskedelmök révén nem járultak volna hozzá olyan erősen ahhoz, hogy a művészet keleti formái nyugat felé elterjedjenek.

*

Tagadhatatlan, hogy az *izraelita nép művészete* is Babiloniától és Egyiptomtól függ. Az izraeliták legrégibb sírjai természetes barlangok voltak; — ilyen például

a machpellai, a melyet Ábrahám rendezett be családi temetkező helynek. Első emlékeik kőhalmok voltak. A frigysátor volt Isten tiszteletének a helye, a biblia tanúsága szerint akácfadeszkákból készült elmozdítható sátor, a mely ezüstlábakon állott. A deszkákat aranybádog burkolta és aranykapcsok tartották össze. A sátor falát négy rétben szőnyeg takarta ; az első bibor bisszusszövetből, a második fekete kecskeszőrből, a harmadik vörös bőrből és a negyedik fókabőrből készült. A belső tér harmadrésze a szentek szentje volt, a melyet szőtt szőnyeg födött és négy aranynyal borított oszlop hordozott. Az egészet nagy előudvar vette körül, a mely rézlábú oszlopokra erősített függönyökkel volt ellátva. A frigysátor alkotói a biblia szerint Bezaleel és Oholiab voltak. Az újabb kutatás szerint ez a leírás egy későbbi író képzeletének a szülötte, a jeruzsálemi templom berendezésének és diszítésének a hatása alatt. De még akkor is, ha nem vonjuk kétségbe a bibliai leírás részleteit, le kell mondanunk arról, hogy a frigysátorban az izraelita nép eredeti művészi alkotását lássuk. Az a szokás, hogy fafalakat és oszlopokat aranynyal vonjanak be, határozottan babilóniai eredetű. Különben az izraeliták papi viselete is, a nadrág, hosszú köntös, az öv- és fejdísz, babilóniai jellegű.

Izraelben csak a Kr. e. X. század közepén fejlődött ki a tulajdonképeni művészet és pedig szintén nem önállóan, hanem a föniciaiak közvetlen hatása alatt. A s z o b r á s z a t nem fejlődhetett ki az izraelitáknál, minthogy vallásuk tételei szerint emberi vagy állati képmásokat nem készíthettek. Az é p í t é s z e t fejlődéséről ellenben a Mória-hegyi templom tesz bizonyságot. Csak néhány falmaradvány van meg belőle és ezeknek a kora is vita tárgya, de a Királyok könyvében és Ezékiel próféta könyvében megvan a leírása, úgy hogy képét könnyen és pontosan helyreállíthatjuk. Elrendezésére nézve ez a templom három udvarból állott, a melyek közül a legbelsőben, még pedig a nyugati hátsó oldalon, állott a tulajdonképeni templomépület, a mely toronyszerű kapúzatra, nyílt előcsarnokra, „szentélyre“ és „szentek szentjére“ oszlott. Az utóbbiban volt a frigyláda és ebben a tízparancsolat két táblája. Az alépítményeket és körfalakat fehér, krétás, tömött mészkőből való hatalmas tömbökből rakták össze. A templom falait kockakőből, az előudvarok oszlopait, valamint a mennyezetet és a falburkolatot cédrusfából, a padozatokat fenyőfából készítették. A szentek szentjében állott a két „kerub“ tíz rőf magas óriási szobra. A kerubnak négylábú állati teste volt madárszárnyakkal, kivitelére nézve tehát közel állott az assziriai bikaszobrokhoz. A kerub két szárnya közül az egyik a frigyláda fölött terjeszkedett ki és így mintegy felét képezte a láda fölötti baldachinnak, míg a másik az oldalfalat érintette.

A Mória-hegyen, a melyen a templom emelkedett, voltak Juda királyainak palotái és sírjai is, de ezeknek mind máig a legcsekélyebb nyomát sem fedezhették föl. Ismét csak a biblia leírásai adhatnak némileg szemlélhető képet róluk. E leírások szerint Salamon palotája közvetlenül a templom mellett emelkedett, még pedig annak déli oldalánál, közel a siloahi forráshoz és tóhoz.

Tehát nem egykori épületek és emlékek maradványai révén ismerkedhetünk meg az izraeliták művészetével, hiszen valósággal még Salamon templomának

alépítményeit sem találták meg: egyesegyedül a reánk maradt leíró szövegek alapján állíthatjuk helyre képzeletünkben azokat a műveket, a melyeket e nép művészi szorgalma — ha a szomszédos népek befolyása alatt is — alkotott.

Épen oly keveset tudunk a *hittiták* építészetéről. Ez a nép, a mely Sziria északi részében lakott, sok évig tartó háborúkba keveredett I. Ramzeszszel, I. Szétivel és II. Ramzeszszel. Annál jobban ismerjük s z o b r á s z a t u k a t, a mely általában véve szintén csak domborművek alkotására szorítkozott. Egy Karsemisből, a hittitáknak az Eufrátesz mellett levő fő helyéről, való domborművön szárnyas állat képében ábrázolt istent látunk egy fekvő oroszlán hátán állani (198. kép). Az isten szakállas férfi, fején a hegyes tiarával; testét hosszú, öves köntös födi, lábain hegyes cipőt visel. Egy másik, mögötte álló, hasonló ruházatú alak, a melynek mozdulata áldozási cselekvést fejez ki, nyilván király vagy pap. Már ez a dombormű is alapvonásaiban föltünteti a hittiták művészetének jellegét, vagyis



198. kép. Karsemis-i dombormű.



199. kép.
Tarkudimne, Erme királyának domborműve.

kész, stilizált formák nyers átvételét, egynémely nemzeti sajátosságú vonás hozzátételével. A hosszú, hajtás nélküli, rojtos köntös babilóniai-assziriai formákra utal, míg a hegyes cipők ábrázolása valamennyi hittita emlék jellemző vonása. A mellett a művészi motivumok fölfogása és kivitele dolgában messze mögötte maradtak az assziroknak. Az asszir állatábrázolásokat annyira jellemző természetesség és elevenség helyett itt lágy mintázással találkozunk. Ezeket a tulajdonságokat látjuk a hittita szobrászat egyéb reánk maradt emlékein is. Az alakok viselete ezeken az emlékeken igen különböző. Fejök vagy födetlen és gondosan fésült hajzattal van borítva, vagy az asszir kerek sapkával, vagy hegyes tiarával van födve. Csak néha — például a fönn leírt domborművön (lásd 198. kép) — van a tiarának erősen kiugró pereme. Néha sajátságos ernyős sapka födi a fejet, így például Tarkudimne, Erme tartomány királyának domborművén (198. kép). Ez a dombormű, a melynek ma már csak lenyomata van meg, azért is nevezetes, mert a sajátságos, eddig még nem egészen kibetűzött hittita hieroglifekből álló föliraton kívül ékírásos fölirata is van.

A viseletnek egyéb sajátosságai is vannak. Míg az istenek és királyok hosszú köntöst hordanak, addig a többi alak öves, térdig érő tunikában jelenik meg. Figyelemre méltó a harcosok fegyverzete, a mely a szindsirlii, jelenleg a berlini múzeumok előázsiai osztályában levő domborműveken van a legtanulságosabban ábrázolva (200. kép). A harcos övében hosszú, kétélű tőrt visel, jobbjában lándzsát, baljában valami idegenszerű fegyvert tart. Mint a hittiták domborműveinek valamennyi alakja, oldalnézetben jelen meg és ámbár újabb kutatások szerint alig való a Kr. e. 750 évnél sokkal korábbi időből, még magán viseli azt a merevséget, a mely különösen a régibb műveket jellemzi. A nagy, kerek szemek és a részletek kidolgozásában való bizonyos üresség a fölfogás barbár durvaságára vallanak. A haj és szakáll ábrázolása az asszír művészetre emlékeztet.



200. kép.
Szindsirli-i dombormű. (Berlin).



201. kép.
A Jasili-Kaïa-féle dombormű Bogazkői közelében.

Kisázsia művészetére nézve főleg Kappadócia emlékei jöhetnek tekintetbe. Sok új motivum lép itt föl, mert ámbár a kisázsiai emlékek általában az északsziriaiakhoz hasonlítanak, mégis a részletekben igen jelentékenyek. Első sorban új dolog az, hogy itt a babilóniai befolyás mellett az egyiptomi is észrevehető, a mit különben Észak-Sziriában sehol sem tapasztalunk. Oejük falu mellett romokat találtak, a melyek azonnal magukra vonták a tudósok figyelmét, részint azért. mert két nagy, trachithoz hasonló kőből készült szfinx őrizte az egykori palota bejáratát, részint a domborművek miatt, a melyek a palota homlokzatának és előcsarnokának alépítményét diszítették. A szfinxeket azonban nem egyiptomi módra fekve, hanem állva ábrázolták. Sajátságos e szfinxek fejdísze is: a Háthormaszk, nagy, tekercsekben végződő fürtökkel. Az oejüki emlékek a legrégibbek

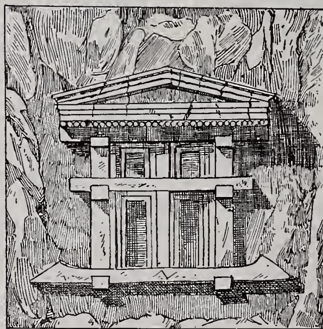
Kappadóciában, a Kr. e. utolsó évezred kezdetére mennek vissza. Újabbak — valószinűleg csak a Kr. e. VII. századból valók — azok az emlékek, a melyeket Bogazkőiben találtak. A falutól mintegy ezer méternyire keletre van a Jasili-Kaia, „irott kő", emlék, faragványokkal gazdagon diszített nyílt sziklaudvar. A sziklák kristályos mészkőből állanak és a reájuk faragott domborműveket sötét alapon fényes, sárgás stukkoréteggel vonták be. Az egész két ünnepélyes körmenetet ábrázol, a melyek az udvar kijáratától indulnak ki és a két oldal felé húzódnak. Az udvar kijáratánál nagy alak van a sziklából kifaragva. Jobbjában a szárnyas golyóval betetőzött aediculát, baljában kampós botot tart (201. kép). Hosszú köntöse van, lábain hegyes cipőt, fején kerek sapkát visel. Az aediculában géniusz ül, fején kúp-alakú sapkával, két elülső nézetben ábrázolt bika között.

A Kisázsia egyéb részeiben előforduló emlékek hasonló kivitelűek.

Nagyobb figyelmet érdemelnek még a kisázsiai sziklasírok, már azért is, mert bennök világosan meglátszik a faépítkezés formáiról a kőépítkezésre való átmenet. A legföltünőbb ez a likiai sziklasírokon, a melyek — például az antiphellosi sziklasírok (202. kép) — hű utánzatai a belföldi faépületeknek. A küszöb, az állványok, keretek és gerendák világosan fölismerhetők és a gerendák végződései is erősen kiugranak. Háromszögű oromfallal ellátott nyeregtető képezi az egésznek felső befejezését.

Sok emléken csalhatatlan módon jelentkezik már a görög időkbe való átmenet. A Kr. e. VI. században a kisázsiai művészet teljesen a görög művészet hatása alá kerül.

Dr. Mahler Ede.



202. kép. Likiai sziklasír.

HARMADIK RÉSZ.

A GÖRÖG MŰVÉSZET TÖRTÉNETE.

BEVEZETÉS.

Az ókor keleti népeinek művészete a következő korok és népek művészetére mélyebb, maradandóbb hatást nem gyakorolt. Mikor a nílusmenti és az előázsiai birodalmak összeomlottak, véget ért egyszer s mindenkorra az egyiptomi és khaldea-assziriai művészet is, mely más művészet fejlődésének irányt nem szabott, melynek formái új életre többé nem keltek. A keleti népek művészete csak történeti érdekkel bír, mert sem az építésben, sem a képfaragásban vagy képírásban abszolut becsű és utánzásra méltó alkotásokat nem hozott létre.

Maradandó értékű, tökéletes szépségű alkotásokkal először a görög nép művészetében találkozunk. Az a nép, melynek története, harmonikus fejlődése az emberiség művelődésének talán legszebb korát teszi, a mely az irodalom és a tudomány terén oly gazdag örökséget hagyott az utókorra, hogy egész modern kulturánk abban bírja alapját és gyökerét, egyszersmind a művészetek terén is, annak minden ágában a fejlődés oly magaslatára emelkedett, mely minden későbbi korra nézve mintául szolgálhat és termékenyítő, folyton megújuló hatásában példa nélkül áll a művészetek történetében.

A görög művészet hazája a Balkánfélsziget déli része, mely gazdagon tagozott partjaival messzire belenyul a Földközi tengerbe. Legszélsőbb, a korinthosi öböltől délre fekvő nyulványát a Peloponnesos alkotja. Ezt a földet az aegaei tenger számtalan, egymásmellé sorakozó szigete hídként köti össze Kis-Ázsiával, melynek széleit az ókorban szintén görögök lakták. Délfelé Kréta közvetítette az Afrikával való érintkezést, a hol a történeti idők folyamán a görög műveltségnek számos virágzó telepe (Kyrene, Naukratis) keletkezett, míg nyugatfelé az ión tenger szigetei, Italia déli része és Sicilia tartoztak a görögség területéhez.

Görögország *fekvésének* előnyeit már Strabon, a görögök földrajzírója is dicséri. Partvidékeit számos öböl és félsziget tagozza, az ország belsejét magas, a közlekedést akadályozó hegységek számos kisebb területre osztják, melyek mindegyikének saját öblei, kikötői vannak s így inkább a tengeren történik érintkezésük. Délnek dús tenyészetében pompázó völgyek és síkságok váltakoznak szirtes, kevésbbé termékeny hegyvidékekkel. Ez elkülönített területeken és a tengerben szétszórt szigeteken az önálló, kis államok egész sora alakult, melyek egymástól függetlenül fejlődtek az egyén szabadságát biztosító köztársasági kormányforma védelme alatt. Görögországnak vannak ugyan termékeny vidékei is, de általában szorgalmas és erős munkát követel talajának megművelése. A megélhetés gondja, a tenger közelsége arra készteti és csábítja a lakókat, hogy hajóra szálljanak és kereskedést űzzenek. A keleti népekkel való érintkezésük révén elsajátítják az ázsiai és afrikai műveltség vívmányait. Onnan Keletről szerzik be az aranyat, elefántcsontot, alabastromot, a melyre szükségük van. Ha ezeket az anyagokat a természet meg is tagadta földjüktől, kárpótlásul viszont megajándékozta a különböző szebbnél-szebb márványfajok oly gazdagságával, melylyel semmiféle más ország nem dicsekedhetik, s kétségtelen, hogy az építés és a képfaragás legnemesebb anyagában való eme gazdagság művészetök szerencsés fejlődésének egyik alapföltétele és döntő hatású tényezője volt.

Az ország előnyös fekvésén és talajának természetén kívül az *éghajlat* kellemes volta és változatossága is hozzájárulhatott ahhoz, hogy lakosainak szunnyadó tehetségeit fejleszsze, kedélyükre és így alkotásaikra is jó hatással legyen. A környező természet páratlan színpompája, a tájképek szépsége pedig fölébreszthette színérzéküket és a természet szeretetére és utánzására ösztönözhette fogékony lelküket. Szép és derült világban élt és nőtt nagygyá a görögség. De a külső viszonyok kedvezésénél is fontosabb, hogy a természet ezt a népfajt megáldotta mindama *tehetségekkel*, melyek a műveltségnek előbbreviteléhez és nevezetesen a művészet gyakorlásához és fejlesztéséhez szükségesek. Csodáljuk benne mindenekelőtt a tehetség eredetiségét, mely egyrészt megóvta őket az utánzástól és a melylyel az idegenből kölcsönzött elemeket is önállóan, sajátos módon alakították át úgy, hogy azok tulajdon alkotások értékével bírnak, másrészt pedig a művészetek minden ágában új, mintaszerű formákat hozott létre. Csodáljuk fejlett szépérzéküket, mely az egyszerűséget, az arányosságot, a forma és tartalom összhangját ismerte el a művészet főtörvényének és az élő természetnek igaz, friss és változatos, sablonoktól meg nem kötött visszaadására törekedett.

A keleti népek építészete első sorban anyagi, külső eszközökkel, a méretek kolosszális voltával, a diszítés gazdagságával, az anyag nehézségeinek legyőzésében és a kivitel gondosságában remekelő technikával hat a szemlélőre; az alkotott tér kisszerűsége, egy gúlának sírkamrája, vagy az egyiptomi templom szűk és homályos cellája kirívó ellentétben áll az épület tömegével, az épület emelésénél tapasztalható roppant erő- és anyagpazarlással. A görög építészet, mely irtózott a szertelen méretektől és a diszítő elemek túltengésétől, a rendeltetésnek megfelelő legegyszerűbb formában alkotta műveit. Az épület elrendezése világos, könnyen áttekinthető;

minden tagja a szerkezet szerves részét teszi, méretein nemes arányosság és törvényszerűség uralkodik, a plasztikus és festői diszítésben szeszélyességnek avagy fényűzésnek nyoma sincsen. A szobrászat Egyiptomban és Assziriában a halotti kultusz szolgálatában állott vagy az uralkodót és tetteit örökitette meg; az építészetnek alá van rendelve, dekorativ jellegű. Az anyag kezelésében és a természethűség után való törekvésben kétségkívül magas fejlettséget mutat; de a fejlődés bizonyos fokán megállapodván, merevvé, stilizálttá és változhatatlanná lett. Szüntelen ismétli az előbb megalkotott tipusokat, a mozgást schematikusan adja vissza; külső eszközökkel fejezi ki az eszmét, a midőn pl. a királyt vagy az isteneket a halandóknál nagyobb alakban ábrázolja, vagy jelképesen, midőn istenszobraiban sokszor állatfejet alkalmaz emberi testre. Domborművei a távlat nem ismeréséből eredő hiányok mellett azon hibában is szenvednek, hogy a test egyes részei, az arc, a kezek és lábak állandóan oldalnézetben, a törzs pedig homloknézetben ábrázoltatik. A görög plasztika kezdettől fogva az önálló művészet jellegével bírt, a mely hosszú szerves fejlődésében legyőzte mindazokat a nehézségeket, a melyekkel a Kelet megbirkózni nem tudott. A keleti szoborművek merev tartását, schematikus mozdulatait itt csakhamar a szabad mozgás hű és eleven utánzása váltotta föl. A görög művészek, a kik a gimnáziumokban és a versenyjátékoknál megfigyelhették a meztelen testet s annak arányait tanulmányozták, nagy igazsággal, életteljesen tudták ábrázolni az emberi testet, de azt az esetlegességek, a lényegtelen vonások elhagyásával legszebb megjelenésében, idealizálva mintázták. Isteneiket megszemélyesítő szobraikban minden szimbolizmus nélkül világosan és érthetően fejezték ki ez istenekről alkotott eszméiket. A forma és tartalom közötti összhangot plasztikus műveikben is megvalósították, a mennyiben ezekben nemcsak a külső, formai szépséget örökítették meg, hanem a szellemnek és az érzelmeknek a külső megjelenésre gyakorolt hatásában vissza tudták tükröztetni és éreztetni a lelki szépséget is. A festészet terén is óriási a különbség a Kelet és a görögség művészete közt. Kelet népei ugyan élénk színérzékkel bírtak, de a festés, melyet ők különböző technikák szerint rendszeresen és nagy mértékben gyakoroltak, a fejlődés, igen alacsony fokán maradt, tisztán diszítményes jellegű és első sorban az épületek és szobrok hatásának emelését célozza. A rajzolásban (mely a homlok- és oldalnézet sajátságos összekeverését mutatja) és a színezésben konvencionális eszközökkel dolgoznak, pl. vörösbarnára festik a férfiak, sárgára a nők testét, mert nem ismerik a színek keverését, az árnyékolásnak és a távlatnak törvényeit. E fontos, a festésben nélkülözhetetlen törvényeknek fölfedezését a görögöknek köszönjük. Csak ő náluk emelkedett a képírás az önálló művészet magaslatára.

Kelet művészetében nem találkozunk művészegyéniségekkel. Valamint a zsarnokság alatt nyögő népek társadalmi életében az uralkodó mellett elveszett az egyes alattvaló, úgy tűnt el az egyén a művészetben is, mely teljesen függvén az uralkodótól és a vallástól szabadon nem fejlődhetett. Ezen művészet emlékeivel szemben, a melyek százados állandóságot, kevés változatosságot tüntetnek föl és egyéni vonások nélkül szűkölködnek, nem is jut eszünkbe, hogy az egyes alkotások mestereinek nevét vagy személyét keressük. Görögországban szabadon élt az egyén,

szabadon alkotott a művész. Kezdetben ugyan ott is igen szoros vonatkozás állott fönn a vallás és a művészet között, de ez a vallás csak kis mértékben korlátozta a művészt, a ki az isteneket a maga és embertársainak képére faragta. S a művészeti alkotás törvényei, melyek a fejlődés folyamán létrejöttek, tág teret engedtek az egyéniség kifejlődésének; a mint pl. a görög templomok látszólagos egyöntetűsége és szigorú arányossága is teljes szabadságot adott az építőművésznek. E szabadságnak és a görög nép páratlan művészeti alkotó erejének következménye, hogy művészete a legszervesebb, leglogikusabb fejlődést mutatja, annyira, hogy az egyes szobrászati művek sajátságaiból, az építészeti részletek idomainak eltéréséből pontosan, a virágzás korában szinte évtizedek szerint megjelölve, határozhatjuk meg az illető emlékek keletkezését és egymásutánját. E szabad fejlődésnek további eredménye egyrészt az a kifogyhatatlan gazdagság és változatosság, melylyel a görög művészet emlékeinél találkozunk, másrészt az a körülmény, hogy e roppant nagyszámú emléket közös tulajdonságaik alapján csoportokba foglalhatjuk, egyes iskolák és mesterek szerint osztályozhatjuk és hogy pontosan meg tudjuk jelölni, miben és mennyiben vitték előbbre az egyes mesterek a művészeteket. Ily módon határozottan jellemezhető művészegyéniségekkel ismerkedünk meg és abban a helyzetben vagyunk, hogy az ókori írók műveiben megnevezett és jellemzett mesterek alkotásait emlékeink sokaságából kiválogathatjuk, illetve több-kevesebb valószinűséggel megállapíthatjuk, hogy valamely szobormásolat — mert a ránk jutott eredeti művek száma elenyészően csekély — melyik görög mesternek alkotására vezethető vissza.

Meglepő a tehetségnek az a sokoldalúsága is, a melyet a görög művészet nagy mestereinél tapasztalunk. Phidias, a nagy szobrász, művészpályáját mint festő kezdette; mint építész vezette ama nagyszerű építkezéseket, melyekkel Perikles Athén fellegvárát diszítette s az ókori írók tanusága szerint az iparművészet körébe tartozó apró cizellált munkák készítésével is foglalkozott. Polykleitos és Skopas szoborműveiken kívül az építészet terén is szereztek maguknak dicsőséget, az előbbi az emberi test arányairól munkát is írt. Protogenes, a híres festő, ércszobrokat is készített; Euphranor egyenlőképen híres festményeiről és szobrairól s mint író is kivált. Rhoikos és Theodoros, a samosi építészek, az ércszobrok öntésének technikáját tökéletesítették.

Hatalmas, a görög mesterek eredetiségével és sokoldálúságával versenyző művészegyéniségekkel a művészetek történetének második fénykorában, az olasz renaissance napjaiban is találkozunk; egy tekintetben azonban példa nélkül áll Hellas művészete: abban az általános mély hatásban, melyet korának embereire gyakorolt, abban a széles elterjedésben, melyet görög földön elért, a hol a művészet nem volt egyes társadalmi osztályoknak kedvtelése, hanem az egész népnek közös kincse, közös szükséglete.

Két évezred forgott le azóta. A római hódítók megrabolták a kis országnak emlékhelyeit és hajószámra szállították el földjéről a városok műkincseit; barbár népek hadai rombolva járták be tájait, az idő könyörtelen munkája századokon át folytatta az emlékek pusztítását, majd hosszú harcoknak, a törökök garázdál-

kodásának volt színtere a görögséglakta föld, melynek műveletlen népe bányául használta a régi épületek helyeit és meszet égetett remek szobraiból, hogy kunyhóit fölépíthesse, és mindezek dacára az ásatásoknak és a szakadatlanul folyó kutatásnak eredményeként a nagyszerű emlékeknek, szebbnél-szebb műkincseknek még akkora tömege került ki a föld színe alól, hogy bámulattal kell adóznunk e maroknyi nép művészeti nagyságának, a görög művészet páratlan gazdagságának. Még olyan helyeken is, a hol a görögség uralma csak rövid ideig tartott, meglepő a műemlékek gazdagsága és sokasága. A görög világ legnyugotibb pontján, a siciliai Selinusban Európa leghatalmasabb rommezeje hirdeti lakosságának művészeti érzékét, a mely kereskedelmének jövedelméből két század alatt hat nagyszerű, a dór stílus komoly szépségében pompázó templomot emelt isteneinek. A görög műveltségű Sicilia templomai és városainak magánházai még a római korban is a műtárgyaknak valóságos múzeumai voltak. A távol Keleten, Pergamonban csak másfél századig tartott a görög uralom és e rövid idő alatt olyan műemlékeket teremtett, a milyenekhez foghatót ma a leggazdagabb, sok milliónyi lakossággal bíró országok fővárosai sem mutathatnak föl. De nemcsak a nagy városok helyén akadunk a művészet emlékeire, hanem mindenütt, a hol görög ember lakott. Ha egyebet nem, legalább néhány művészeti értékű vázát, vagy a nagy művészet szépségét éreztető terrakottát rejt magában a föld, a melyekkel a kis ember, a kinek nagyobb szobormű vásárlására nem telett, ékesítette volt hajlékát. A rómaiak nagy szónoka, Cicero, a ki maga is lelkes barátja volt a művészeteknek, csodálattal emlékezik meg a görögöknek a művészetek iránt tanusított nagy szeretetéről. A görög embert — ezt írja a Verres ellen tartott „A műtárgyakról“ című beszédében — szertelen módon gyönyörködtetik a műtárgyak, műremekek, szobrok és festmények. A görögök sok bajt és sérelmet szenvedtek az utóbbi évek alatt, de azért semmit sem viselnek és tűrtek nehezebben, mint szentélyeik és városaik műtárgyainak elrablását. Az ilyes dolgokban bámulatos módon tudnak elgyönyörködni, szolgaságukban ez a vigasztalásuk és örömük. Egy másik római írónál meg a következő jellemző adatot olvassuk: Nikomedes király meg akarván vásárolni a knidosiak birtokában levő Praxiteles-féle Aphrodite szobrot, azt az ajánlatot tette a sziget lakosainak, hogy összes adósságukat, a mely pedig rengeteg volt, kifizeti. A knidosiak avval a kijelentéssel utasították vissza a király ajánlatát, hogy mindent elszenvednek inkább, semhogy e szobortól megváljanak. A művészeteknek az a szenvedélyes és általános kedvelése, mint azt a görögöknél tapasztaljuk, oly jelenség, mely hasonló mértékben soha többé nem ismétlődött, soha többé oly széles rétegekben nem terjedt el a művészetek hatása, szeretete és ápolása.

A görög művészet történetének egymást kiegészítő és támogató forrásai kétfélék: írásbeli és emlékbeli kútforrások.

Az első csoportba tartoznak az ókori íróknak a művészekre és műtárgyakra vonatkozó tudósításai és a föliratok. Az írott forrásokból megtudjuk a mesterek életkorát, műveik lajstromát és leírását és a régieknek a művészekről és a műemlékekről táplált ítéletét; belőlük számos, különben ismeretlen művésznek nevéről és az elveszett műemlékek hosszú soráról szerzünk tudomást; különös fontossággal

bírnak a festészet történetében, mert annak emlékei úgyszólván egytől-egyig elpusztultak. A ránk jutott klasszikusok közül legbecsesebb Pausanias görög író, a ki bejárta a Peloponnesost és Közép-Görögország nevezetesebb helyeit és a régibb irodalom felhasználásával a Kr. u. II. évszáz második felében egy tíz kötetből álló, a Bädecker-féle úti könyvekre emlékeztető munkában leírta azokat a műemlékeket, melyeket utazása közben látott. Nincs ugyan valami nagy műérzéke, leírásai rövidek, szárazak, külsőségekre és kicsinységekre terjednek ki, de azért műve mégis valóságos kincsesbányája a műtörténeti ismereteknek; az emlékhelyek felásatásánál az ő útmutatása nyomán járnak el. Becses forrás az idősebb Plinius-nak a Kr. u. első évszázban latin nyelven írt „Természetrajza". Ennek a nagy, 37 könyvre terjedő encyclopaedikus műnek utolsó öt könyvében a szerző az ásványok kapcsán, mint a melyek a művészetnek anyagát szolgáltatják, elég részletesen szól a színekről, a művészetekről és a művészekről.

A művészetek elméletét tárgyaló nagyszámú munkák közül csak Vitruvius-nak (Kr. e. 31 és 23 között írt) „Az építészetről" című, 10 kötetes műve maradt ránk, a melyből egy Augustus korabeli római építésznek szakmájára vonatkozó elméleti és történeti tudását ismerjük meg. A görög festészet és szobrászat néhány remekének pompás leírását olvashatjuk Lukianos-nak műveiben. Ennek a Kr. u. II. évszázbeli görög írónak művészeti vonatkozású helyei annál becsesebbek, mert alaposan értett a művészetekhez, azok technikájához és igen finom műérzékkel bírt. Az ő kora óta szokássá vált a retori iskolákban, hogy a gyakorlatok közé felvették a műtárgyaknak leírását.

Műtárgyaknak ilyen retorikus leírására kitünő példát szolgáltatnak a Kr. u. III. századbeli Philostratos-nak képleírásai, melyeket egy nápolyi galleriának 64 festményéről adott. Más, itt fölhozható írókat és a görög anthologia epigrammáit mellőzve, csak Cicero-t említjük még, mint a kinek műveiben számos, a görög művészetre vonatkozó adatot találhatunk. Meg kell jegyeznünk, hogy az ókorban a szó mai értelmében vett műkritika nem létezett; leírják és magyarázzák a képeket és szobrokat, azok birálgatásába azonban nem bocsátkoznak, hanem a helyett csodálattal és sokszor áradozó dicsérettel szólnak a műalkotások szépségéről és épen azért óvatosan kell fogadnunk azokat az ítéleteket, a melyeket az ókori íróknál műtárgyakról olvashatjuk. Az írásbeli kútforrásokhoz tartoznak még az emlékeken olvasható egykorú feliratok; a görög művészek ugyanis rá szokták vésni a szobrokra nevüket, apjuk nevét, szülővárosukat, sokszor még az illető emlék felállításának körülményeit is; minthogy azonban a ránk jutott eredeti szobrok száma igen csekély, ritkák az ilynemű feliratok is; ellenben sűrűn olvashatók művésznevek a festett vázákon. A görög építészet viszonyairól bő okulást meríthetünk az építészeti feliratokból. A munka megkezdése előtt elkészítették az épület részletes terveit, melyeket a szerződés létrejötte után kőbe véstek (ilyen például a Philon peiraieusi arzenáljára vonatkozó okirat); munka közben pedig feljegyezték a felhasznált anyagok mennyiségét és árát, a szállítóknak, munkásoknak és művészeknek kifizetett díjakat. Ily tartalmú feliratokat bírunk athéni, epidaurosi, delosi, eleusisi s más épületekről.

A görög művészet ismeretének főforrását az emlékek teszik; mi is elsősorban ezeknek vizsgálata és összehasonlítása alapján fogjuk jellemezni a görögök művészetét. Az ókori művészet emlékei részint a helyszínén, nagyobb részükben a különböző országok múzeumaiban láthatók. A leggazdagabb gyűjtemények az olaszországiak közül Róma, Firenze és Nápoly múzeumai, továbbá a párisi Louvre, a londoni British Museum, Bécs, München, Berlin és Dresden múzeumai, a szentpétervári Ermitage, a konstantinápolyi császári múzeum és Athénnek két múzeuma; az utóbbiak különösen azóta gyarapodnak rohamosan, a mióta a görög törvény megtiltotta a műtárgyaknak külföldre való vitelét. Az újabb időben Görögország különböző városaiban az ott talált műtárgyakból helyi múzeumokat létesítettek. Régebben a szoborműveket, melyeknek gyűjtése a renaissance napjaiban vette kezdetét és a melyeknek száma ma már sok ezerre rúg, restaurálni szokták, a mi által rendesen megrontották a szobroknak eredeti szépségét és művészeti hatását, mert a tört vagy hiányzó részek javítását és kiegészítését hozzá nem értő, vagy másodrangú művészek önkényesen és legtöbbnyire hamisan végezték; most már felhagytak ezzel a rossz szokással.

Az antik művészet emlékanyaga folyton gyarapodik, mert a görögséglakta földnek átkutatása még korántsem ért véget, hanem csak most indult meg javában és a Görögországban, Kis-Ázsiában és a szigeteken, főleg Krétán most folyó és ezentúl eszközlendő ásatásoktól még igen sok értékes fölfedezést várhatunk. A görög művészet területének tudományos átkutatása csak a mult század utolsó három tizede óta folyik rendszeresen. A régebbi ásatásokat minden módszer nélkül és oly fölületesen végezték, hogy azok helyén újabb ásatások váltak szükségessé. „Az ásó tudományá"-nak tulajdonképeni megalapítója Schliemann, ki abból az igaznak bizonyult feltevésből indulva ki, hogy Homeros leírásai nem a költői képzelet szüleményei, hanem a valóságon alapulnak s határozott helyekhez fűződnek, élete céljáúl e helyeknek felkutatását tűzte ki. A Trója, Mykene, Tiryns és Orchomenos helyén a mult század hetvenes és nyolcvanas éveiben példátlan áldozatkészséggel és lankadatlan kitartással folytatott ásatásai új világot vetettek a görög művészet őskorára; ásatásainak nagy sikerei valóságos versengést idéztek elő a művelt nemzetek archaeologusai között, a kik azóta vállvetett munkával buzgolkodnak azon, hogy a görög művészet emlékhelyeit felkutassák. Franciaország, Németország, Anglia, az amerikai Egyesült-Államok és Ausztria külön intézeteket tartanak fönn Athénben az ásatások intézése és a görög művészet emlékeinek a helyszínén való tanulmányozása céljából. Rajtok kívül az olaszok, svédek, dánok és hollandusok is folytatnak ásatásokat és maguk a görögök is igen sokat áldoznak és fáradoznak, hogy őseik művészetének emlékeit föltárják. Nekik köszönjük egyebek közt Eleusis, Epidauros, Tanagra és az újonnan átkutatott athéni akropolis emlékeinek ismeretét. Az újkor legnagyobbszerű ásatásait a németek végezték Olympiában, a görögség nemzeti szentélyének helyén; ezeknek eredményei roppant jelentőséget nyertek a dór templomépítés és a görög szobrászat történetében. Nagyfontosságúak a németeknek prienei, miletosi és különösen pergamoni ásatásai is. Olympia felkutatásával vetekednek a franciáknak a régi Delphi helyén és Delos szigetén folytatott ásatásai.

Az osztrákok Ephesosnak, Samothrake szigetének és a kis-ázsiai Trysa heroonjának felkutatásával szereztek maguknak érdemeket. Az amerikaiak Assosnak, Argos Hera szentélyének és Korinthosnak helyén végeznek fontos ásatásokat; az angolok és olaszok pedig Kréta szigetén hozzák napvilágra a mykenei művészetnek gazdag emlékeit. Ezek az ásatások az építészeti és szobrászati emlékeknek és műipari leleteknek oly hosszú sorát eredményezik, hogy azok nyomán az antik művészetre vonatkozó ismereteink napról-napra bővülnek és részben alaposan meg is változnak.

A görög művészet története, mely az írásbeli kútfőknek és különösen az emlékeknek vizsgálata és összehasonlítása alapján épül fel, aránylag fiatal tudomány. Első művelője Winckelmann, kinek „Geschichte der Kunst des Alterthums" című munkája 1764-ben jelent meg. Az ő kora óta a művelt nemzeteknél a tudós kutatóknak hosszú sora foglalkozott és foglalkozik azoknak a művészeti formában megjelenő örökszép műveknek vizsgálatával és méltatásával, melyeket a görög szellem az építés, képírás és képfaragás terén létrehozott. A görög művészettörténetnek legkiválóbb képviselői a franciáknál Perrot, Collignon, Pottier és Homolle, a németeknél Brunn, Overbeck, Conze, Benndorf és Furtwängler, az angol Murray és Gardner, a dán Lange és a görög Kavvadiasz. Ezeknek és a görög műtörténet egyéb művelőinek legnevezetesebb munkáit a kötet végén található „Irodalmi tájékoztató"-ban állítottuk össze.

A görög művészet történetét *két főkorszakra* osztjuk föl:

I. *A mykenei művészet kora*, a Kr. előtti II. évezredben.

II. *A hellén művészet kora*, a Kr. előtti I. évezredben.

A mykenei művészet hirtelen véget ért azzal az 1100 körül lefolyt, északfelől jövő nagy néphullámzással, melyet közönségesen dór-vándorlásnak neveznek. Ettől fogva egész addig, a míg a görögség kibontakozik a történelem homályából, vagyis az olympiasok szerint történő időszámítás kezdetéig (776. Kr. e.), az ú. n. Dipylon-stíl művészete uralkodik Görögország területén. Ezt az átmeneti korszakot, mely a mykenei művészetet összekapcsolja a hellén művészet archaikus korával, a görög művészet középkorának is szokták nevezni.

A történeti idők görögségének művészete, melyet mi *a hellén művészet* nevével jellemzünk, *három korszakra* osztható:

1. *Az archaikus művészet kora*, a görög időszámítás kezdetétől a perzsa háborúkig. (776—480. Kr. e.)

2. *A klasszikus művészet kora*, Athén hegemóniájától Nagy Sándor haláláig. (480—323. Kr. e.)

3. *A hellenisztikus vagy alexandriai művészet kora*, Nagy Sándor halálától a római császárság megalapításáig (323—27. Kr. e.)

E fölosztásból kitűnik, hogy a görög művészet korszakai szoros összefüggésben vannak Görögország politikai történetével, történetének fordulópontjai egyszersmind a művészet fejlődésének is határkövei; a mint ez természetes annál a

népnél, melynek művészete egészen összeforrott a nép állami, szellemi és erkölcsi életével. A görög művészet virágzása egybeesik a görög történelem fénykorával, mely a perzsa háborúk győzedelmes befejezésével veszi kezdetét és Nagy Sándor koráig terjed. Nagy Sándor korában elvesztette ugyan a görög nép politikai szabadságát és függetlenségét, de ugyanakkor kulturája meghódította az egész világot és művészete Nagy Sándor utódjainak, a diadochus fejedelmeknek udvarain, Pergamonban, Alexandriában, Rhodusban új otthonra találván, másodvirágzását élte az alexandrinus korban. Mikor aztán Görögország római provincia lett (146. Kr. e.) és a Nagy Sándor halála után keletkezett hellenisztikus birodalmak is egymásután római uralom alá kerültek, hanyatlásnak indult a görög művészet. A görög kultura azonban a római hódítón is győzedelmeskedett, a görög művészet pedig még hanyatlásának korában is olyan erős, olyan ellenállhatatlan volt, hogy döntő hatást gyakorolt a római művészet fejlődésére. A görög és római műveltség egybeolvadásának ezen korában igen gyakran nehéz megvonni a határt a két művészet között és különösen a szobrászat ez időbeli termékeinél sokszor nem lehet biztosan eldönteni, vajjon a görög vagy a római művészet körébe sorozandók-e.





203. kép. Ruhadíszül szolgáló aranylapok Mykeneből (Athén, Nemzeti Múzeum).

I. A MYKENEI MŰVÉSZET.

A görög művészetnek legrégibb korát a mykenei kulturának művészete képezi. Mykenei kulturának, a görög művelődéstörténetnek azt a korszakát nevezzük, melyet közelebbről Schliemannak mykenei ásatásai révén ismertünk meg, a mely tehát elnevezését emlékeinek első és legnevezetesebb lelőhelye után nyerte, úgy a mint például a vaskornak régibb szakát főlelőhelye után hallstatti kornak szoktuk nevezni. A mykenei kultura emlékei nagy területen fordulnak elő: Görögországnak egész keleti partvidékén, Thessaliától Lakoniáig, az aegaei tenger szigetein, különösen Therán és Krétán, a Troasban, Rhoduson és Cypruson, sőt Egyiptomban és Siciliában is a mykenei leletekkel rokon emlékek kerültek napfényre. A franciák a mykenei kulturát aegaei kulturának szeretik nevezni, hogy már a névvel is jelöljék az aegaei tenger szigetein és partvidékein otthonos ősi kulturának hazáját és elterjedését. Mások ismét a krétai kultura elnevezést akarják alkalmazni, minthogy az újabb kutatások mindinkább valószinűvé teszik, hogy ez ősi műveltségnek középpontja Kréta szigete volt, a hol a mykenei kultura fejlődésének minden fokára vonatkozó emlékek kerülnek elő, olyanok is, milyenekre máshol példát nem találunk. E feltevést az a körülmény is támogatja, hogy Kréta a történelem előtti időkben egy hatalmas tengeri birodalomnak, Minos mesés birodalmának volt székhelye, a honnan mint középpontból mindenfelé szétvitték a műveltségnek elemeit és vele a művészetnek csiráit és formáit.

E kulturának művészeti termékei a területi nagy elágazódás dacára nagyjából egységes jellegűek: az eltérések, melyek egymástól messze eső helyeken kiásott emlékekben mutatkoznak, nem a területi, hanem a korbeli különbségekben lelik magyarázatukat. Mert a mykenei kultura rendkívül hosszú időre terjed ki. Korának meghatározásához biztos támasztópontokat nyujtanak az aegaei tenger szigeteit és partvidékeit lakó népnek Egyiptommal való sürű érintkezéséről tanuskodó föliratok és főleg azok a mykenei kulturának stílusát mutató leletek, melyek krono-

lógiailag biztosan megjelölhető egyiptomi sírokban fordulnak elő. A mykenei művészetnek régebbi kora, melynek legfőbb diszítő eleme a spirális és a görbe vonal, a Kr. e. III. évezredbe nyúlik vissza, újabb kora, melyet a növény- és az állatvilág elemeinek diszítő célokra való alkalmazása jellemez, a Kr. e. II. évezredet tölti be teljesen. Virágzásának korát 1600—1400 között éli. A II. évezred végén egy északfelől előnyomuló népelem egyszerre véget szakít a százados kulturának és művészeti tevékenységének.

Hosszas tudományos vitákra adott alkalmat az a kérdés, hogy milyen népnek tulajdonítsuk a mykeneinek nevezett kultura maradványait; ez a vita annyiban fontos és érdekes, hogy az ezen kérdésre adandó választól függ annak eldöntése, vajjon szabad-e a mykenei művészetet a görög művészet első korszakának tartanunk, avagy sem. Maguk a görögök autochtonoknak, máshonnan be nem vándorolt őslakóknak tartották magukat s hazájuk első lakosait pelasgoknak nevezték. Ezeknek



204. kép. A tirynsi vár kyklopsfalának egy része.



205. kép. Polygonalis fal (Mykene).

a pelasgoknak tulajdonították a hajdankor épületeit s azért pelasg falaknak nevezték a történet előtti időkből fennmaradt váraknak óriási kövekből összerótt falait. Homeros a hőskor vitézeit, a mykenei kor végső szakába tartozó trójai háborúban harcoló görög törzseket az achivok közös neve alatt foglalja össze.

Ámde a tudósok egy része azt állítja, hogy Görögországnak a dór vándorlás előtti lakosai nem voltak a történeti idők görögjeinek rokonai avagy ősei, hanem más népfajhoz tartoztak, a mely a nyugati Ázsiából vándorolt be. Hol a karoknak, hol a phrygeknek, hol meg a föniciaiaknak tulajdonítják a mykenei kultura megteremtését. Szerintök ez a kultura tehát nem eredeti kultura, nem termett görög földön, hanem idegen eredetű és az Ázsiában virágzott művelődés nyomán fakadt; művészete a keleti népek művészetének hatása alatt fejlődött, a khaldeai-föniciai művészetnek újabb hajtása, mely a föniciaiaknak, mint az ó-világ kereskedőnépének közvetítésével az egyiptomi művészet elemeit is felvette magába.

Ezekkel szemben a tudósok másik, még pedig nagyobb része, azt vitatja — s mi ezek nézetéhez csatlakozunk — hogy a mykenei kulturát ápoló és fejlesztő nép a görög fajhoz tartozott, hogy a mykenei művészet emlékei nem tulajdoníthatók, nem tekinthetők idegen művészetnek görög földre plántált termékeinek, avagy bevándorolt idegen művészek alkotásainak. Mert a mykenei művészet alapvonásaiban, lényegében merőben különbözik a keleti népek művészetének szellemétől és magában hordja azokat a csirákat, melyek kifejlődve, a görög művészet virágkorában, annak jellemző vonásait képezik. E művészet eredetisége leginkább diszítő stílusában nyilvánul, mely a növény- és állatvilág elfogulatlan szemléletéből fakad s az élő természet friss, változatos és naturalisztikus utánzásában minden idők diszítő stílusának példát nyujthat. A mykenei ornamentika teljes ellentétben áll az őt megelőző keleti művészet diszítő stílusának élettelen, konvencionális és megkötött formáival, s ha onnan át is vett bizonyos elemeket, azokat teljesen és önálló



206. kép. A mykenei vár bejárata az oroszlánkapúval.

módon alakította át. Épp oly önálló és eredeti volt az állati és emberi alak ábrázolásában s különösen a mozgás visszaadásában. Míg a Kelet művészei mereven, schematikusan, szüntelen ismétlődő azonos tipusokban fejezték ki a mozgást, addig a mykenei művészetnek első ilynemű ábrázolásaiban is már eleven természetességet, szabadságot és változatosságot találunk, a mely mindattól élesen megkülönbözteti, a mit a Kelet e téren alkotott.

A hellén kultura sok tekintetben egyenes folytatása a mykeneinek. Számos görög szentély ép oly helyeken emelkedik, a melyek alatt mykenei szentély nyomaira akadtak, a mint ez pl. legutóbb is az Aegina szigetén, Aphaia templománál rendezett kutatások alkalmával kiderült.

Görögországnak a dór vándorlás előtti lakosait tehát a későbbi hellének törzsrokonainak, őseinek tartjuk. De ez a nép, mely Kr. e. II. évezredben a keleti Görögország várait bírta s a mykenei kulturát ápolta, nem volt keveredetlen tiszta

faj; mert bizonyos, hogy előtte más fajhoz tartozó, Kis-Ázsiából eredő népcsoport lakott ezen a területen, mely a mykenei korban uralkodó népbe lassan beleolvadt s azért valószínű az a föltevés is, hogy ezen őslakóknak a mykenei művészet megteremtésében szintén jutott némi rész.

Hasonlóképen el kell ismernünk a Kelet hatását is. Hisz semmiféle nép, mely fejlettebb népek szomszédságában és azokkal való érintkezésben tölti ifjúkorát, nem kerülheti el e magasabb kulturáknak hatását. Ámde az ősgörög művészet önállóságát ez a hatás nem veszélyeztette, mert a mykenei kor görögjei, mint a világtörténet egyik legtehetségesebb népének ősei, ezekre az idegen elemekre és kölcsönzött formákra saját szellemök és egyéniségök bélyegét nyomták reá.



207. kép. Atreus kincsesházának bejárata (Mykene).

Azok a szálak, a melyek a mykenei művészetet a Kelettel összekapcsolják, részint Egyiptomba, részint Ázsiába vezetnek. Az aegaei tenger szigeteit és partvidékeit lakó nép Egyiptommal régtől fogva állott, hol békés, hol háborús természetű összeköttetésben. Ennek bizonyítékát szolgáltatják azok a III. Thutmozisz (1500 körül) idejébe tartozó egyiptomi falfestmények, melyeken „északról, Kefti országából jött“ ajándékhozó küldöttség ábrázoltatik: alapos okunk van ugyanis hinnünk, hogy ez emberekben Kréta lakosait kell fölismernünk, a mely szigetnek neve Kaftor alakban fordul elő a bibliában. Más egyiptomi föliratok tanusága szerint azon népek sorában, a kik a XIII. évszázban a Nílus deltájába betörnek, „a tenger közepén fekvő szigetekről jött“ akaivasák szerepelnek, a mely elnevezést bízvást szabad a görög achaivoi névvel, vagyis az achivok népével azonosítanunk. Ezek a föliratos tanuságok különösen azért fontosak, mert megdöntik azt az általánosan

elterjedt nézetet, mely szerint a görögök ősei Kelet művészetének ismeretét tisztán a föniciaiaknak köszönhették, a kik mint a Földközi tenger kereskedelmének urai, Kelet iparának és művészetének termékeit hozzájuk elvitték. Hiszen ezen kereskedelmi közvetítésnek hatása oly helyeken is, melyek sokkal közelebb esnek Fönicia partjaihoz, mint teszem azt Cyprus szigetén is, csak a XV. évszáz után konstatálható. A mykenei kor görögjei pedig már a XX. században is összeköttetésben állottak Egyiptommal: az aegaei tenger szigeteiről (Krétából, Therasiából) eredő vázák már a XII. dinasztia idejében találhatók Egyiptomban, viszont pedig ugyanabból az időből való egyiptomi szkarabeusokat találtak Kréta szigetén is. A mykenei kor emberei megismerkedvén Egyiptom fejlett kulturájával, abból átvették azt, a mi nekik megtetszett. A mykenei berakott művű tőrpengék egyiptomi technikai eljárásnak utánzatai; Egyiptomból valók a mykenei palota diszítésénél alkalmazott üveg és faience; az orchomenosi reliefes mennyezetdísz meglepő egyezést mutat egy tébai sír festett plafondjával; egyiptomi hatásra mutatnak a mykenei tárgyakon látható szfinx- és griffábrázolások, ugyancsak nílusmenti mintára utal az a mykenei tőrpenge, a melyen lotuszvirágoktól szegélyzett folyamparton kacsákat üldöző párducokat látunk. A mykenei művészet fejlettségét és önállóságát ékesen bizonyítja az a körülmény, hogy az egyiptomiak már Kr. e. II évezred első századaiban nagyrabecsülték és utánozták a mykenei művészet termékeit és hogy nevezetesen az egyiptomi fazekasok iparkodtak a mykenei vázák fényes mázát és sajátszerű diszítését utánozni. A görögök ősei tehát az egyiptomiakkal való érintkezésben nemcsak, mint kölcsönzők és tanulók, hanem mint amazok mesterei is szerepelnek.

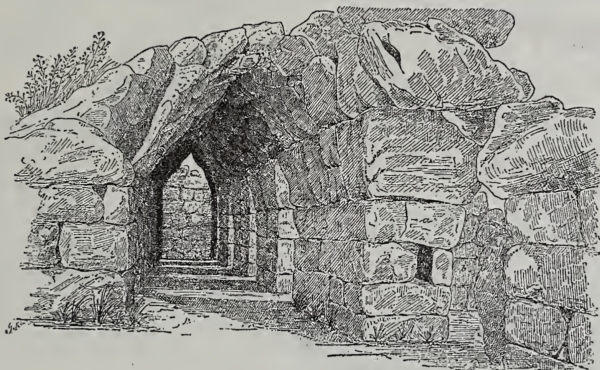
A sziriai-föniciai művészet hatását az őskori görög művészetre régebben igen nagynak tartották, holott ez a művészet abban a régi korban sokkal fejletlenebb volt, semhogy amarra döntő hatást gyakorolhatott volna. Elő-Ázsiával szakadatlan összeköttetésben állott a görögség a mykenei kor óta; erre az összeköttetésre a mykenei és a hellén művészet több eleme emlékeztet. Kis-Ázsiának hatását különösen az építés terén vélik fölismerhetni. A kupolasírok és paloták diszítő technikája a mezopotamiai művészettel mutat rokon vonásokat; az oroszlánkapunak Phrygiában talált, bár amannál fiatalabb mását közös ázsiai mintára szeretik visszavinni, sok valószinűséggel, minthogy az oroszlán a mykenei kor kezdetén sem volt már Görögország állata. A mykenei művészet több diszítő motivuma, a rozetta, palmetta, továbbá a fantasztikus állatok, szárnyas szörnyek csak Keletről származhattak. A vésett kövek technikája és ábrázolásai szintén Ázsiára utalnak.

Ősi művészetök Keletről való befolyásoltatásának késő visszhangját megtaláljuk a görögöknek mondáiban is: Danaos Egyiptomból menekült Argolisba, Tiryns és Mykene falait a kyklopsok építették, a kik Proitosszal jöttek Kis-Ázsiából. Pelops, Tantalos fia, Phrygiából a Sipylos mellől vándorolt be a Peloponnesosba; a Thebait alapító Kadmost Föniciából származtatja a monda.

Görögországnak Ázsiával való érintkezését természetes fekvése is magyarázza és tette elkerülhetetlenné. Ma már nem tudjuk pontosan megállapitani, hogy milyen népek közvetítették a mezopotámiai művészet ismeretét a görögökkel, de hogy ez a nép maga is érintkezett Ázsia népeivel, azt bizonyítja a trójai háború, mely

csak egyik hatalmas, az éposz költéstől is megörökített epizódja azoknak a hódító hadjáratoknak, melyeket a mykenei kor erőtől duzzadó fiatal népe intézett Kelet felé, melynek ősi műveltsége ellenállhatatlanul vonzotta.

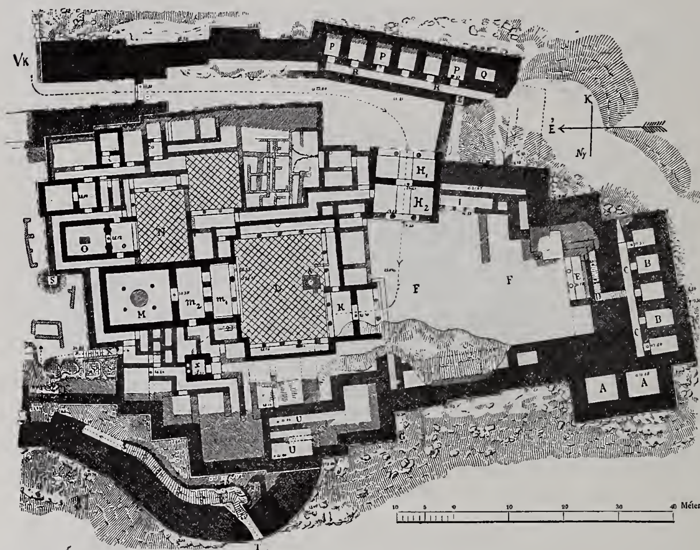
A mykenei kulturát csak a mult évszáz hetvenes évei óta ismerjük Schliemannak ásatásai, azonkívül, hogy csak a legkiválóbbakat említsük, főleg a német Dörpfeld, a görög Tszundasz és az angol Evans kutatásai alapján. Azelőtt a görög művészet kezdeteire vonatkozó tudásunkat Homeros költeményeiből merítettük. Homeros époszaiban egy naiv társadalomnak, fejletlen kulturának képét látták, művészeti leírását, mint pl. az Achilles paizsáról avagy Alkinoos palotájáról szólót, a költői képzelet szüleményének tartották. Ez a nézet tarthatatlan, hisz a nyelv gazdagsága, a kifejlett mithologia, az anyagi jóllét, mely e költeményekben visszatükröződik, már magában is százados fejlődést tételez föl és dicső multra mutat



208. kép. A tirynsi vár déli falának folyosója.

vissza. Ez a mult a mykenei kor, a melynek legnagyobb hadi tette a trójai háború volt. Ennek emlékét örökítették meg a görögöknek hősi dalai, a melyek alapján később Homeros megírta vagy megszerkesztette az Iliast és Odysseiat. A mykenei kulturának görög voltát szinte megcáfolhatatlanul bizonyítja az a körülmény, hogy a görögségnek két nemzeti éposza épp azokat a helyeket dicsőíti, a melyek az ú. n. mykenei kulturának főhelyei; hiszen képzelhetetlen, hogy a népköltés egy tőle idegen népnek hőseit és emlékeit örökítette volna meg. Homeros adatait meglepő módon igazolták az újabb ásatások, a melyek nyilvánvalóvá tették, hogy a költemények művészeti vonatkozásai nem tartoznak a költői képzelet birodalmába, hanem egy virágzó kulturának nyomain és emlékén alapszanak. Priamos városát a Trója helyén kiásott ókori telepek hatodik rétegében ismerték föl; a Mykene sírjaiban talált mesés kincsek szó szerint igazolták Homerost, a ki Agamemnon

városát „aranyban gazdagnak“ mondja; a tirynsi palota berendezése minden lényeges részében ráillik arra a leírásra, melyet a költő a fejedelmi palotáról ad; Tiryns várát „jól körülfalazott“-nak nevezi az Ilias, s óriás falainak láttára ma sem találhatnánk jobb jelzőt e hely számára; a kupolasírok-s a föltárt mykenei paloták belső diszítéséből ránk jutott részletek kétségtelenné teszik, hogy Alkinoos avagy Menelaos palotája költőileg kiszínezett, de valóságon alapuló rajz; a mi végül Achilles paizsát illeti, az csak abban a tekintetben költői leírás, hogy nem egy határozott, létezett műremeknek leírása, hanem oly alkotás, a melynek rajzában



209. kép. A tirynsi palota alaprajza.

a költő tudatosan avagy öntudatlanul a mykenei iparművészet remekeit (a milyenek pl. a berakott művű kardpengékben ránk is maradtak) és az ázsiai művészet hasonló termékeit követte. A homerosi kor embereinek Cyprusszal, Föniciával és Egyiptommal való érintkezését az époszok több helye bizonyítja.

Az a művelődési kép, a mely a Homeros nevéhez fűzött költeményekben elénk tárul, nem egységes; benne sok századra terjedő művelődési állapotok, művészeti viszonyok vannak összekeverve. Ha Homeros művészetéről beszélünk, soha sem szabad szem elől tévesztenünk, hogy a költő részben saját, részben az általa megénekelt trójai háború korának rajzát nyujtja. A mykenei kor kulturája

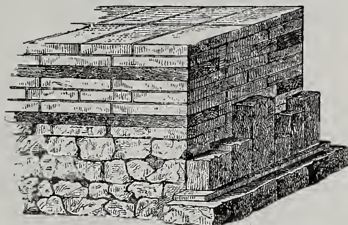
bronzkori kultura, a vasat még alig ismerték; míg ennek használata Homerosnál már általánosan elterjedt. A görög művészet első virágzása, a mykenei művészet kora már rég lehanyatlott akkor, a midőn az Ilias és az Odysseia keletkezett, a fényes multnak s fejlett művészetének emléke azonban lépten-nyomon fölcsillan az époszok leírásaiban.

E leírásoknak az ásatások eredményeivel szemben csak másodrendű jelentőséget tulajdoníthatunk. A mykenei művészet ismeretének főforrását azokban az emlékekben bírjuk, a melyek részint a föld színe fölött láthatók, részint az újabb régészeti kutatások folyamán a földből kerültek elő. Bizonyos, hogy ez ásatások ép az ősgörög művészetre vonatkozólag még sok tekintetben fogják módosítani tudásunkat, így csak legutóbb dőlt meg az a nézet, hogy e kor kulturája néma kultura, a mennyiben az írást nem ismerte: Evans a knossosi palotában cseréptáblákból álló egész irattárt födözött föl; a sok ezernyi táblácskák kétféle, eddig sajnosan még meg nem fejtett írást, az egyiptomi hieroglifákhoz hasonlítható régibb és fejlettebb rendszerű írást mutatnak föl.

A mykenei kultura a művészet minden ágában nevezetes, határozott jellegű alkotásokat hozott létre.

Építészet. Az építészet terén nevezetes emlékei a kyklopsfalak és kapuik, a fejedelmi paloták, az akna- és kupolasírok.

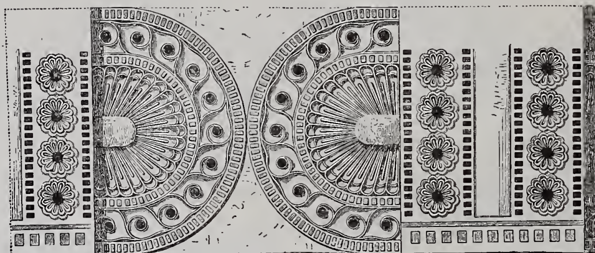
E korban az aegaei tenger partvidékein és szigetein fejedelmek uralkodtak, a kiknek hatalmáról azok a nagy, óriás falakkal körülzárt várak tanuskodnak, melyeket a tengertől némi távolságra eső magaslatokon építettek maguknak; a várak aljában terültek el az alattvalók lakóházai. A városokat, minthogy lakosaik főfoglalkozása a kereskedés volt, a tenger szomszédságában alapították, de nem közvetlenül a part mellett, hogy a kalózok meg ne lephessék őket. Így látjuk pl., hogy a mykenei kultura egyik fővidékének, Argolisnak városai: Argos, Mykene, Mideia és Tiryns a naupliai öböl mellett elterülő sikságnak széleit határoló hegyek tövében épültek. A fejedelmi várak fölépítésének módja és terjedelme, az épületek berendezésének fénye sürű lakosságra és nagy anyagi jólétre engednek következtetni, a sírokban talált nagyszámú és értékes leletek pedig a kereskedelemnek, iparnak és művészetnek virágzásáról tesznek bizonyságot.



210. kép. Mykenei ház falának egy részlete.

A fejedelmek várait hatalmas kőbástyák, az ú. n. kyklopsfalak övezték. Nevüket a Kis-Ázsiából bevándorolt kyklopsoktól nyerték, a kiknek a görög monda

ezeknek a szinte emberfeletti munkát igénylő hatalmas bástyáknak emelését tulajdonította. Másképen pelasg-falaknak is nevezik. Technikájuk szerint háromfélék. A legegyszerűbbek különböző nagyságú faragatlan terméskövekből állanak, a melyeket össze-vissza, minden rendszer nélkül raktak egymásfölé, a keletkezett hézagokat pedig apróbb kövekkel töltötték ki. A köveket vályoggal vagy agyaggal kötötték össze, ezt azonban az eső, különösen a külső oldalon kimosta vagy a szárazság folytán idővel kiporladozott s azért soká azt tartották, hogy e falaknál kötőanyagot egyáltalában nem alkalmaztak. A kövek roppant nagy méretűek, egyesek másfélméteres vastagság és egyméteres magasság mellett két méternél is nagyobb hosszúságot érnek el. A tirynsi vár fala (204. kép) 7—17·5 méternyi vastagságot tüntet föl és helyenként 20 méternyi magasságra emelkedett. A falak nem mindenütt tömörök, hanem néha csúcsíves álboltozattal födött folyosókat és ezekkel összefüggő kamrákat foglalnak magukban, a melyek szer- és éléstárakul vagy váraink kazamattáihoz hasonlóan, katonák befogadására és, a kifelé szolgáló nyilásokból követ-

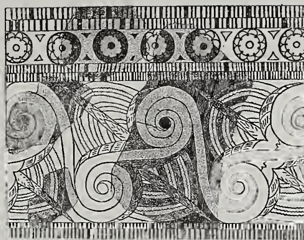


211. A tirynsi palota alabastromfrízének egy részlete.

keztetve, talán védelmi célokra is szolgáltak. Fejlettebb alakot képviselnek azok az ú. n. polygonalis szerkezetű falak, a melyeknél az egyes, szabálytalan sokszögalakú és külső oldalukon már meglehetősen egyenletesre faragott kövek széleikkel a pontos megművelés következtében kitűnően illeszkednek egymáshoz; ragasztékként itt is vályog vagy agyag szerepel. Ezt az alakot mutatja pl. a mykenei vár falának némely része (205. kép). A kyklopsfalak harmadik fajánál már négyszögalakú köveket alkalmaztak, a melyek csak nagyjából párhuzamos rétegekben sorakoznak egymás fölé. A különböző nagyságú kövek parallelogramm- vagy trapézalakúak s így érintkező oldaléleik hol függőlegesek, hol meg rézsutosak. Például szolgálhat a mykenei oroszlánkapu mellett levő várfal (206. kép) vagy ugyancsak Mykeneben az Atreus kincsesházához szolgáló bejáró két oldalfala. (207. kép.) A kyklopsfalaknak ez utóbbi fajából fejlődött a későbbi, hellén épületeknél használt ú. n. isodom falszerkezet, a mely egyenlőoldalú négyszög alakjára faragott s egyenlő magasságú, párhuzamos rétegekben egymásfölé sorakozó kövekből áll.

A kyklopsfalak különböző szerkezete ugyan fejlődési fokokat jelent, de azért nem szabad a szerkezet különbségéből a falaknak régibb vagy ifjabb korára következtetnünk, mert a falépítés legprimitivebb módját a fejlettebb mód mellett állandóan gyakorolták. Ugyanazon korban, sokszor ugyanegy helyen pl. Mykeneben, mind a három szerkezet szerint is építették a falakat. A falak kiszögellő részeinél, sarkainál vagy a kapuk mellett természetesen gondosabb a szerkezet. Hogy valamely falat sokszögű avagy négyszögű kövekből emeljenek, az elsősorban az építésnél alkalmazott kő természetétől függött: ha a bánya kövei szabályosan törtek az utóbbihoz, ellenkező esetben a polygonalis szerkezethez folyamodtak. A kyklopsfalakat nem is szabad kizárólag a mykenei korba sorolni, mert alkalmazásukra, különösen támasztófalaknál, a görög építés minden kora mutat föl példákat.

A kyklopsfalakban alkalmazott kapuk két főformára vezethetők vissza. Egyszerűbb alakjuk abból áll, hogy a kapunak négyszögű, fölfelé szükülő nyilását haránt fektetett kőgerendával, az ú. n. szemöldökkővel fedték. Ilyen kaput látunk Atreus mykenei kincsesházának bejáratánál (207. kép), avagy a mykenei vár főkapujánál (206. kép). A szemöldökkövek sokszor óriási méretűek, az oroszlán kapunak 2·8 m. hosszúságban szabadon fekvő kőgerendája 2·4 m. széles, 1·1 m. magas és 4·5 m. hosszú. Az Atreus kincsesházának kapuját fedő két szemöldökkő közül a belső, a mely 9 m. hosszú, 5 m. széles, 1 m. magas, kb. 1200 métermázsát nyom és így bizonyságot tesz e kor építőmestereinek nagy technikai tudásáról, a kik ily hatalmas gerendát a bányából kifejteni, a helyszínére szállítani és a magas kapu nyilása fölött elhelyezni tudtak. Hogy a kapu fölött levő fal súlya ketté ne repeszsze a szemöldökkövet, ahhoz az eljáráshoz folyamodtak, melyet már a piramisok belső kamarájának mennyezeténél is tapasztaltunk: a nyilás fölött ugyanis a kőrétegek fokozatos előretolásával záródó háromszögalakú teherhárító nyilást hagytak a falban (207. kép), melyet rendesen nagy mészkőlappal zártak el; ezt a mészkőlapot a mykenei vár kapujánál két reliefszerűen kifaragott oroszlán alakja diszíti (217. kép).

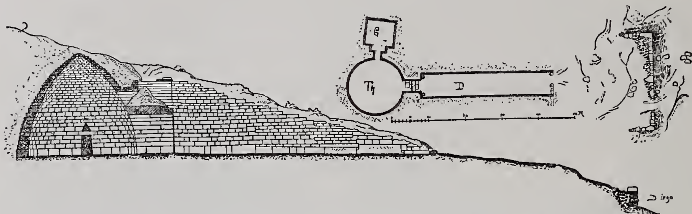


212. kép. Diszítményes falfestés a tirynsi palotából.

A kapuk második típusánál nincs fedőgerenda, a falban meghagyott nyilást az egymásfölött levő kőrétegek fokozatos előretolásával zárták. A rétegek előretolását vagy mindjárt az alapnál kezdték s akkor háromszögalakú (a 207. képen látható teherhárító nyiláshoz hasonló) vagy csúcsíves alakú kapunyilást nyertek; vagy pedig alul négyszögletű nyilást hagyván, csak bizonyos magasságban kezdték a rétegek előrehajlását, úgy hogy fönt vagy háromszöggel vagy csúcsíves boltozásra emlékeztető módon záródó kapunyilás keletkezett; az utóbbinak alakját a tirynsi bástya folyosója (208. kép) szemléltetheti. Hogy a közeledő ellenség jobb, paizstól

nem védett oldala a bástya ormán állók támadásának legyen kitéve, a kapura torkolló följárót egy ideig a várfal mentén vezették (pl. a tirynsi várnál); ha pedig a helyi viszonyok ezt meg nem engedték, a kapu elé tornyot építettek, mint teszem azt Mykeneben, a hol a följárót balról a bástya, jobbról a 206. képünkön látható, messzire előrenyomuló torony szegélyezte.

A mykenei kor fejedelmi palotájának képét a Tiryns-i várdombon eszközölt ásatásokból ismerhetjük meg legjobban. A művészi elem a palota helyiségeinek szabályos és célszerű elrendezésében jut kifejezésre, mely egyszerűbb és



213. kép. Az Atreus kincsesháza nevű kupolasír átmetszete és alaprajza.

áttekinthetőbb, mint az asszir királyok palotáinál (209. kép). Az egész (300 méter hosszú és 100 méter széles) várhegyet hatalmas kőbástyák zárják körül; a keleti bástya mentén lejtős följáró visz a nyitott kapuhoz (*Vk*), a melyen át balra fordulva kétoldalt faltól zárt folyosóban egy födött belső kapun át (Θ), a nagy díszkapuhoz, propylaionhoz érünk. Ez a későbbi görög építésben oly gyakori propylaionok elrendezésének ősi mintáját szolgáltatja: a kapunyilást magában foglaló fal elé (H_1) és mögé (H_2) a homlokoldalon két-két oszloppal nyiló előcsarnok csatlakozik.

Ezután következik a nagy (kb. 35 m. széles) udvar (*F*), melynek déli oldalán lépcső (*D*) visz le a bástyában levő folyosóra (*C*) és az abból kiágazó (*B*) kamarákba (208. kép), a milyeneket különben a várfalnak keleti oldalában is találunk (*R* és *P*). Az udvar északi oldalán az előbb említettel azonos elrendezésű, kisebb propylaionon (*K*) át a négyszögű (kb. 300 m^2 nagyságú) belső udvarba (*L*) jutunk, a mely a homerosi palotaleírások auléjának felel meg. Ezt minden oldalról oszlopcsarnokok szegélyezik, burkolatát mészszel kevert kavicsréteg alkotja; az udvar bejárata mellett áldozati veremnek maradványaira akadtak (A), a mely valószínűleg oltárral, a homerosi ház udvarán említett, s a házvédő Zeusnak szentelt oltárral állott kapcsolatban. Az udvarnak a propylaionnal szemben fekvő oldalán, az akropolis közepén, van a palota legfontosabb része, a férfiak gyülekező helyét képező nagyterem, a megaron, mely három főrészből áll: két lépcsőfokon emelkedik az előcsarnok (m_1, a homerosi aithusa), melynek homlokoldala nyilt, gerendázatát két oszlop tartja; az előcsarnok hátsó falában három kétszárnyú ajtó szolgál a palota előtermébe (m_2, a homerosi prodomosba), a melyből külön ajtóval

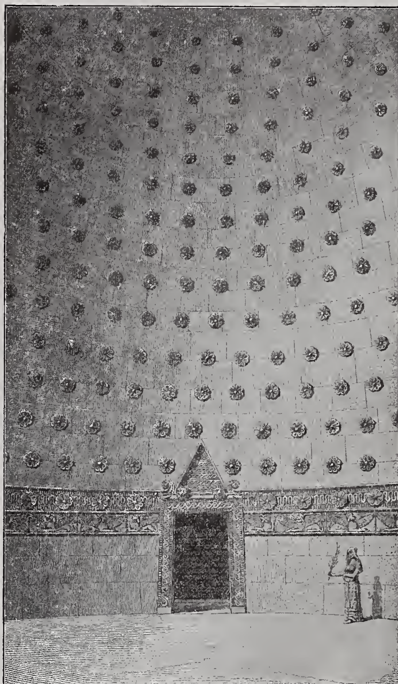
el nem zárt, hanem valószínüleg csak szőnyeggel lefüggönyözött bejáró visz a tágas, 15 m. széles és 20 m. mély főterembe (*M*), a terem közepén áll a kerek tűzhely, s körülötte még látható annak a négy faoszlopnak talpköve, a melyeken a terem mennyezete nyugodott. Némelyek véleménye szerint a mennyezetnek a négy oszloptól befogott része a tető fölé emelkedett s az ilyenformán keletkezett oldalnyilások egyrészt szabad utat engedtek a tűzhely füstjének, másrészt pedig a terem világítására szolgáltak. A megaronnak mészszel elegyes kavicspadlóján látható kék és piros festéknyomok egyszerű szőnyegmustrát tüntetnek föl. A megaron a várdomb legmagasabb pontján épült, előcsarnokából gyönyörű kilátás nyilik az argosi síkságra és a tengerre. Az előterem nyugati falában levő ajtón és folyosón át a fürdőszobába (*x*) jutunk, melynek padlóját egyetlen, óriás méretű mészkőlap borítja; a szobában a festett díszű cserépkád egy részét találták. A megarontól ÉK-re, attól elkülönítve, találjuk a szintén oszlopos udvartól (*N*) megelőzött, előcsarnokból (*o*) és teremből (*O*) álló asszonyházat, egy kisebb megaront; ennek keleti oldalán a házastársak hálószobáját; a folyosók segítségével összekötött számos szobák és kamrák közül említést érdemel még a kincsesháznak magyarázott helyiség (*i*). A várhegynek északi alacsonyabban fekvő (át nem kutatott) része a cselédség szobáit, a kocsiszíneket és az istállókat foglalhatta magában.

A tirynsi palota erős pusztulásnak nyomait mutatja (falai csak $^1/_2$—1 mnyi magasságban maradtak fenn), de azért biztos következtetéseket vonhatunk belőle a mykenei házépítés technikájára vonatkozólag. A falak legalsó része terméskőből, felső része vályogtéglából épült; égetett téglákat ez a kor még nem ismert. A vályogfal erősítésére vízszintesen beépített fagerendák szolgáltak, ugyancsak fagerendák védték a falak sarkait (210. kép). Az ajtók küszöbei simára faragott kőlapokból állottak, a melyek nagyrészt most is megvannak; kőtalpokon nyugodtak a fából készült oszlopok is. A mennyezetet fagerendák alkották; a tető lapos volt és messzire szökött elő, hogy a vályogfalakat az eső ellen megvédje.


214. kép. Mykenei oszlop töredéke.

A falakat vályogrétegre alkalmazott mészvakolat födte, néha deszka-, érclemezes- vagy értékesebb kőlapokból álló burkolat is fordul elő. A belső diszítés kétféle: domborműves és festett; Tiryns romjai mind a két módnak maradványait szolgáltatták. A domborműves diszítésről fogalmat nyujt a megaron előcsarnokában talált alabastromfríz (211. kép). Függőleges, kissé kiálló s kétoldalt fogrovat közé zárt rózsasortól szegélyzett szalagszerű tagok váltakoznak két, egymással érintkező félkörrel diszített, mélyebben fekvő mezőkkel, a melyekben a félkörök belsejét alkotó rozettákat szívalakú spiralis- és fogrovatos keret veszi körül; a rozettáknak és a spiralisoknak közepe, valamint a fogrovat kék üvegzománcbetétből áll s nyilvánvalóan azonos a Homerostól Alkinoos palotájának leirásában említett kyanosfrízzel. A nagy terjedelemben, freskomodorban gyakorolt falfestés színei a fehér és fekete mellett a kék, piros és sárga. Ilyen színű a 212.

kép diszítő mintája, a melyen a mykenei művészetben gyakran ismétlődő és arra jellemző, rozetta-szegélylyel ellátott spiralisokból álló maeander-szalagot s e közé foglalt legyezőforma virágokat látunk. E mellett mindenféle más, szívalakú levelekből, borostyánlevelekből, csiga- és hullámvonalakból kombinált diszítő minták fordulnak elő, sőt Tiryns a figuralis ábrázolásnak ősi emlékét is megőrizte számunkra, a melyről később szólunk.



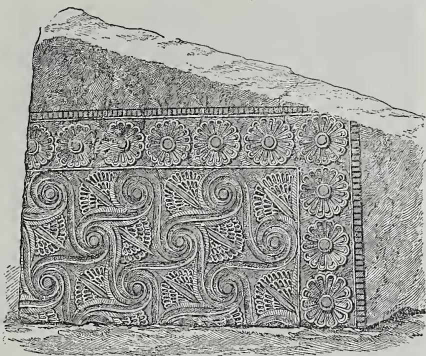
215 kép. Atreus kincsesházának belső, restaurált diszítése.

A tirynsi és a nagyon megrongált állapotban levő mykenei fejedelmi palotáknál terjedelmesebbek és fényesebbek azok a paloták, a melyeknek föltárásán most fáradoznak az angolok Knossos, az olaszok Phaistos helyén (Kréta szigetén). A knossosi palota oszlopos termeivel és kapuépületeivel, több udvarával, számos mellékhelyiségével, külön vízvezetékével valóságos kis város, a mely a tirynsitől eltérő, de szintoly világos beosztást mutat; kyklopsfalak nem övezik a palotát, mely egy, sőt valószinűleg kétemeletes volt. Falait gipszlapos párkány védi kívülről, egyes szobáiban gipszkőpadok futnak körül az oldalokon, széles folyosóit alabastromburkolat födi; egyik termében kőből való trónszék áll, melynek remek, a test formáihoz kitünően alkalmazott faragása a legmodernebb iparművészetnek is becsületére válnék. Diszítése meglepően gazdag, számos pompás figuralis tárgyú falfestményén kívül különösen azok a stuccoban kivitt reliefek ragadják meg figyelmünket, a melyek az egymásba fonódó csigavonal motivumát variálják, továbbá a tirynsinél is gyönyörűbb kőfrizek. Ennek, valamint a phaistosi palotának fölkutatásáról beszámoló tudományos leírások fényes világot fognak vetni e messze kornak művészetére.

A profán építkezéssel vetekednek a vallásos építés emlékei: az akna- és kupolasírok; templomszerű épületeket ebben a korban még nem emeltek. Az akna-

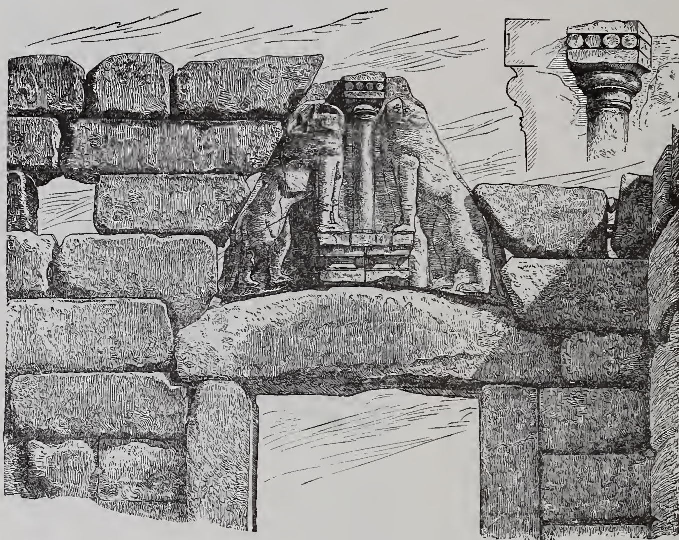
sírok, melyek a sírépítés régibb típusát képviselik, a mykenei vár falán belül, az oroszlánkapu szomszédságában levő s élükre állított kőlapokkal határolt kerületen belül vannak: a sziklába függőlegesen, jó mélyre vágott és lefelé szűkülő négyszögű aknák, melyeknek alsó része, a tulajdonképeni sírüreg, ki van falazva; a falakon keresztbe fektetett fagerendákon nyugszanak a sírt záró kőlapok. A sírokban talált, semmiféle égési nyomot nem mutató csontvázak mellett volt elhelyezve az a tömérdek számú arany és más drága anyagból készült ékszer, eszköz és fegyver, mely az athéni nemzeti múzeumnak főtermét tölti meg és a mykenei kor művészetének ismeretére nézve első főforrásunkat tette.

Az aknasíroknál későbbiek a kupolasírok, a melyeket régente tévesen kincsesházaknak tartottak, úgy hogy még ma is sokszor ezen a néven említik. Ezek a sírok Mykene területén kívül, a hol eddigelé 9 nagyobb falazott és száznál több kisebb, egyszerűen a szikla oldalába vágott kupolasírt ismerünk, előfordulnak Görögországnak más vidékein is, Attikában, Boiotiaban, Thessaliában, Lakoniában és Kréta szigetén. Valamennyi közül legnagyobb és legszebb a mykenei várba vezető úton ma is kitünő karban fönnálló kupolasír, melyet rendesen Atreus kincsesházának szoktak nevezni (213. kép). A sírépület kapujához 35 m. hosszú és 6 m. széles, fejlett polygonalis szerkezetű oldalfalaktól szegélyezett út (dromos, 207. kép) vezet. A tágas, $5^1/_2$ m. magas, fölfelé szűkülő kaput kétszárnyú ajtó zárta, homlokzata pedig nagy fényűzéssel volt diszítve, a mint erről a helyszínén talált különböző színű márványés porfirlapok, bronzdarabok és a kétoldalt elhelyezett féloszlopok töredékei tanuskodnak. Az oszlop törzsén (214. kép) a bronzművek szokásos diszítésének kőben való utánzásaként cikcak szalagok közé foglalt csigavonalas maeander van kifaragva. Lehet, hogy az ajtó fölött látható tehermentesítő háromszögnek fedőlapját is egykoron dombormű diszítette. A sírépület alsó részét a sziklába vágták, fölső részét földdel fedték be. Kerek főterme, a tholos, melynek alsó átmérője és magassága 15 m., 33 vízszintes brecciakő-körből épül föl méhkasszerűen úgy, hogy a fölfelé mindjobban előretolt és belső oldalukon a boltozás hajlásának megfelelően faragott kőrétegek fönt csúcsban végződnek. A terem, melynek köreit a külső földtömeg nyomása tartja össze, tehát álboltozatú és bármely kőrétegnél vízszintesen elvágható, a nélkül, hogy az alsóbb rész bedőlne; e szerint a legfelül alkalmazott zárókő nem szerepel boltozattartó ék gyanánt, hanem csak egy-



216. kép. Faragott mennyezetdísz az orchomenosi kupolasírból.

szerűen· födi a nyilást. A tholosnak ez a szerkezete, mint a földalatti építkezésre a lehető legalkalmasabb, oly nagy technikai tudást árul el, hogy arra csak hosszú évszázak gyakorlata képesíthette a mykenei kor építőmestereit. A falak négyszögköveiben szabályosan eloszló nyilásokból, melyek egynémelyikében még bronzszögek láthatók, következtetik, hogy a sír belseje egykoron bronzlemezekkel, bronzrózsákkal volt burkolva (215. kép) s így eszünkbe juttatja Alkinoos és Menelaos palotájának Homerostól megénekelt ércdíszét. A kupolaterem, melynek oldalfala és mennyezete szerves egységbe olvad össze, páratlan monumentális benyomást gyakorol; az ősgörög kincsesházak az épületben elért térhatásnak nagyszerűségével művészeti



217. A mykenei oroszlánkapu felső része.

szempontból messze fölülemelkednek az egyiptomi sírépítésnek pusztán tömegük nagyságával ható emlékein, a piramisokon. A méhkasszerű tholos csak a halotti kultusz céljaira szolgált; a tulajdonképeni temetkezőhely a vele ajtóval összekötött kisebb (6 × 8 m.), négyszögű, egyenes mennyezetű kamara (213. kép *G*), mely szintén nem nélkülözte a belső díszt, a mint arról a Minyas kincsesházának nevezett orchomenosi kupolasírnak kamrájából való, zöld palakőlapból faragott mennyezetrészlet (216. kép) tesz tanuságot, mely a tirynsi palota falfestésének plasztikus mása. Érdekes, hogy Sophokles szavai szerint azt a földalatti sírt, melybe Antigonet zárták, sok valószinűséggel a leírthoz hasonló kupolasírnak kell gondolnunk.

Az építésben fontos szerepet viselt az oszlop, melylyel a tirynsi palota kapuépületeiben, megaronjában, ennek, valamint az udvaroknak csarnokaiban találkoztunk. A mykenei oszlop fából készült s így természetesen egytől-egyig elpusztult, alakját ismerjük azonban az oroszlánkapu reliefjéről, a kincsesházak bejáratát diszítő féloszlopok töredékeiből (214. kép) és néhány (Spataban és Menidiben lelt) apró elefántcsont-oszlopocskáról. Legföltünőbb sajátossága, hogy törzse az összes ismert oszlopokkal ellentétben, fölfelé vastagodik; a mely sajátság az oszlop eredetében bírja magyarázatát. Kezdetben a ház mennyezetének és gerendázatának tartására cölöpöket vertek a földbe, a cölöp lent vékonyabb mint fönt; később elhagyták a cölöpnek földbe verését, annak (többé meg nem hegyezett) alsó végét kőlapra nyugtatták s így a cölöpből oszlop lett. Ezt az átmenetet, a melyben a faoszlop még megtartja a cölöpnek fönt vastagabb formáját, képviseli a mykenei oszlop, Az oszlopláb ősi mintájául szolgáló kőtalpakra Tiryns romjaiban számos példát találunk. Egyébként a mykenei oszlop már magán hordja a dór oszlop elemeit. sokkal találóbban, mint azt a protodornak nevezett benihasszani oszlopoknál (l. 70. kép) tapasztaljuk. A Schliemannéról elnevezett mykenei kupolasír homlokfalán levő alabastrom oszloptöredék már a görög oszlopot jellemző barázdákkal bír, a melyeknek élei, a dór oszlop barázdolásához hasonlóan, egymással közvetetlenül érintkeznek. Az egyiptomi protodor oszlopokon csak az abacusnak megfelelő kőlap van, emitt, nevezetesen a mykenei oroszlánkapu reliefjén (l. a 217. kép jobboldali felső részét), megtaláljuk a dór oszlop minden alkotórészét: az echinusnak megfelelő korongot, a melyhez az oszlop törzséből az átmenetet olyan homorú, gyürű képezi, a milyen a korai dór templomok (Paestum) oszlopfőin fordul elő. A korongon (= echinus) nyugszik az abacusnak megfelelő négyszögletű lap. Az abacuson négy hengernek homlokoldala látszik, ezek a mennyezettartó gerendák végeinek kőből való utánzását jelzik s emlékeztetnek kisázsiai sziklasírokra (v. ö. 202. kép), a melyeknek homlokzata a fából épített ház hű mintáját nyujtja. A gerendavégekre helyezett négyzetlap a homlokzat gerendáját jelentheti.

Szobrászat. A mykenei szobrászat monumentalis maradványai: az oroszlánkapu reliefje és a stelék, azaz az aknasírok emléktáblái.

A mykenei várkapu szemöldökköve fölött levő teherhárító nyílást (3·13 m. magas) sárgás-szürke mészkőlap fedi; rajta az architekturailag meghatározott keret mesteri kihasználásával két hatalmas, egymástól oszloppal elválasztott oroszlán von reliefben kifaragva (217. kép). A két, egymással szemben álló állat elülső lábaival az oszlop alapzatára támaszkodik s a kapu felé közeledővel szembe nézett, most már hiányzó fejük külön darabból volt faragva és érczszegekkel a kőlapra erősítve. Elhelyezésük a címerekben ábrázolt állatok szigorú szimmetriáját mutatja; az oszlopot a ház jelképének tartva, az oroszlánok az asszir paloták szárnyas bikáihoz hasonlóan (v. ö. 120. kép) a vár kapujának őreiként szerepelnek. Ismerünk Phrygiában (bár emlékünknél fiatalabb korú) sírkamrát, a melynek bejárata fölött egészen hasonló elrendezésben oszlop mellé állított oroszlánpárt látunk. Mykene várának urai, a Pelopidák, kiket a monda Kis-Ázsiából származtat, tehát a hazájukban dívó minta szerint diszítették új székhelyük kapuját. A relief

mestere nyilván nem a természet után mintázta oroszlánjait, de azért műve magán viseli a természei formái iránt való élénk érzéket, az állatok telt és hajlékony idomai jól fejezik ki a macskafaj-természetet és távol állanak a szobrászat kezdetleges korában tapasztalható merevségtől és keménységtől, valamint az ázsiai művészet rokon ábrázolásainak sajátszerű, az izmokat túlontúl hangsúlyozó stilizálásától.



218. kép. Mykenei aknasír emlékköve.

Ezen, dekorativ jellegét tekintve kiváló munkával sajátságos ellentétben állanak a mykenei aknasírok fölött talált emléktáblák nyers, gyerekes ügyetlenséggel faragott reliefjei; a melyeken a halottnak harcba vagy vadászatra való indulása ábrázoltatik. A 218. képen látható példányon a sírkő felső mezejét az egymásba folyó csigavonalakból álló ismert díszítmény tölti be; alsó mezejében férfit látunk harci kocsiján, a mint egyik kezével lova zabláját tartja, míg baljával kardja markolatát fogja; a rohanó ló előtti kardos alak valószinűleg menekülő ellenséget akar kifejezni. A relief úgy keletkezett, hogy az alakok és a diszítmények körvonalain túl a hátteret egyszerűen mélyebbre vésték, úgy hogy az ábrázolás fölragasztott lombfűrészmunka benyomását teszi; a testeken egy-két bekarcolás pótolja a belső rajzot és mintázást; ez tehát sokkal fejletlenebb, kezdetlegesebbb munka, mint a plasztikusan megmintázott oroszlánrelief, a melylyel pedig a stelék körülbelül egykorúak. Azt a föltünő, szinte érthetetlen dolgot, hogy előkelő emberek síremléke akkor, midőn az iparművészet szebbnél-szebb műveket alkotott, ily kezdetleges, ügyetlen munkát tüntet föl, Reichel elmésen úgy fejti meg sok valószinűséggel, hogy e stelék lapos reliefjét egyszerűen csak kevéssé kidolgozott vázlatnak, alapnak tartja, a melyre stuccoréteget alkalmaztak és ebből a ma már letöredezett, lekopott stuccorétegből dolgozták ki gondosabban a domborúművet, melynek hatását színezéssel fokozták, úgy hogy e stelék reliefjeit eredetileg a mostaninál jobb és szebb kivitelben kell elképzelnünk.

Festészet. A paloták falait a föntemlített színes ékítményeken kívül képek és díszítették. Az ősgörög falfestés legismertebb emlékei közé tartozik a Tirynsben lelt fresko (219. kép), mely vadbikának vadászatát ábrázolja. Kurtafejű bika vágtatva rohan előre, üldözőjét a festő, mivel két egymást részben fedő alakot egymás mellett nyilván még nem tudott megfesteni, naiv konvencióval az állat teste fölé helyezte; a férfi, kinek rohanását lábainak tartása elég jól fejezi

ki, jobbjával szarvon ragadta a bikát. A kép alapja kékre, az állat teste sárgára van festve piros foltokkal: a bika lábait és farkát a művész eredetileg más irányban rajzolta és azután átfestéssel kijavította. A képet szerkesztésének elevensége teszi érdekessé, itt is tapasztaljuk a mykenei kor művészeinek a mozgalmas jelenetek iránt érzett nagy szeretetét és azt a vonást, hogy az állati test visszaadásában sokkal ügyesebbek, mint az ember ábrázolásában; képünkön a férfi feje föltünően kicsi, teste a lágyéknál roppant vékony, a lábszárak meg aránytalanul hosszúak.

Számos szép, az előbbinél jelentékenyebb freskót találtak a legújabb időben Krétán. A monumentalis falfestés példája a knossosi palotának az a képe, mely életnagyságban ábrázolt, hosszú hajfürtű, bajusztalan ifjakat tüntet föl, a kik ruhátlanul, csak rövid köténynyel ellátva, hosszú menetben járulnak ajándékokkal kezükben egy nő elé, a ki mögött ismét férfiak és asszonyok sora, majd a kép szélén bika látható. Az asszonyok teste fehérre, a férfiaké sötétbarnára van festve. Ez a fresko az alakok tipusában, ruházatában és jelvényeiben meglepő hasonlatosságot mutat azokkal az emberekkel, a kik III. Thutmozisz idejébe tartozó egyiptomi falfestésen fordulnak elő, a hol nyilván mykenei emberek küldöttsége ábrázoltatik, csakhogy a knossosi fresko életteljessége, elevensége, az arcvonások finom és biztos rajza messze fölülmulja az egyiptomi festő tudását. Ily tökéletes rajzzal csak ezer év mulva találkozunk ismét a görög piros alakú vázákon. A miniaturfestés kedves példáját szolgáltatja egy másik fresko, mely hófehér alapon asszonyok és férfiak gyűlését mutatja; ezen figyelemreméltók a könnyedtséggel megfestett nőcskék, a kik volantokkal szegélyzett piros, kék és sárga szinű szoknyában, rövid, könyökig érő ujjakban és nagy mértékben dekolletálva ábrázoltatnak; a festményen épületek is vannak föltüntetve. Más képek pillérek előtt imádkozó asszonyokat, majd folyamparti tájképet ábrázolnak pálmafákkal, hegyektől zárt háttérrel; sürűn szerepel a képeken a bika. A phaistosi palotában is akadtak falképek maradványaira, különösen szép a palota körül most is virágzó oleandereket föltüntető fresko.

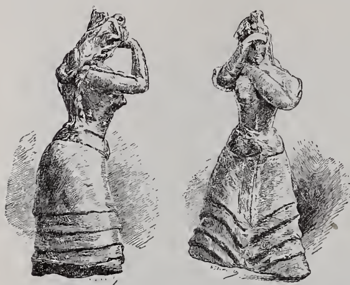


219. kép. Falfestmény a tirynsi palotából.

Iparművészet. A mykenei művészetről ránk jutott legtöbb és legszebb emlék az iparművészet körébe tartozik: kis plasztikai munkák, fémművek, ékszerek, vésett kövek és cserepedények.

Első helyen említendők azok a kőből, márványból, terrakottából, elefántcsontból faragott, ritkábban bronzból vagy ólomból öntött kis szobrocskák,

melyek tanulságosan szemléltetik azoknak a nehézségeknek fokonkénti legyőzését, melyeket az emberi alak ábrázolása okozott az őskor embereinek. Legnagyobb részök idol, oly alak, melyben az ősember vallásos érzületeinek kielégítésére a természet erőit megszemélyesítette, azokat az erőket, melyeknek titokzatos hatalmát folyton érezte. Ezeket az istenszobrocskákat, melyek közül nem egy keleti tipusra emlékeztet, a halott mellé tették, hogy a halál után megvédjék, segítségére legyenek a sír lakójának. A sírokból előkerült idolok legnagyobb része nőalakot ábrázol. Abból a körülményből, hogy a későbbi görögség lakta területen talált idolok emberalakúak, következtetik, hogy a görögök ősei és elődei eltérőleg a Kelettől, hol az istenségeket állatfejű emberalakokban, vagy állatokban, szörnyekben személyesítették meg, már emberalakban, a maguk képére szerették alkotni istenségeiket. Hogy mily tökéletességre vitték az emberi alak plasztikus ábrázolását, azt megítélhetjük a berlini múzeum kis (19 cm. magas) bronzszobrocskájából, (220. kép), melyet sajátságos öltözete kétségkívül a mykenei korba utal. Ily ruhában, melyet a csípőn nyugvó övtől tartott, volantokkal szegélyzett szoknya képez, míg a derék erősen dekolletált, úgy hogy a mell szabadon látszik, a háton lecsüngő hajfonattal, ábrázolják a mykenei kor asszonyait úgy a knossosi freskók, mint a nagyszámú szigetkövek; ez a viselet sokkal közelebb áll a modern divathoz, mint a Perikles korabeli női viselethez. Ennek a szobrocskának, melyen az állás szabadsága, természetessége, a kéztartás érdekessége vetekedik a test formáinak mesteri megmintázásával, méltó párja a Lakoniából származó kis ólomszobrocska (221. kép), melyen ismét feltünő a mykenei férfiábrázolásokon állandóan ismétlődő darázsderék.



220. kép. Mykenei bronzszobrocska.



221. kép. Mykenei bronzszobrocska.

Érdekes plasztikai munkákat szolgáltatott Knossos: különböző idolokat, állatokat ábrázoló apró bronzokon kívül színes stukkoreliefeket, melyek faldíszként szerepeltek. Ezek közül kiválik egy ifjú reliefje, egy kitünően megmintázott emberi kar töredéke, s több példányban talált, természetes nagyságban kivitt bikafej. Ezeknek



222. kép. Mykenéből származó bikafej (Athén, Nemzeti Múzeum).

bámulatos természethűségéről fogalmat nyujt az a mykenei sírban lelt ezüstből való, vert művű bikafej, melynek hatalmas szarvait aranylemezekből forrasztották össze; a fejen még jól láthatók az aranyozás nyomai, homlokát nagy rozetta diszíti (222. kép).

A fémek megmunkálásának technikáiban nagy mesterek voltak a mykenei kor emberei; értettek az öntéshez, préseléshez, trébeléshez, berakott munkák készítéséhez, a cizelláláshoz. Az ezen munkákhoz szükséges mintáknak a helyszinén való előfordulása azon föltevés ellen bizonyít, hogy ezekben az alkotásokban idegen művészetnek importált termékeit lássuk.

Az arcképes ábrázolásnak ősrégi nyers és ügyetlen, de már az egyéni vonások hű visszaadására törekvő kisérletei az aranylemezből készült életnagységú álarcok, a melyekkel a halott vonásait meg akarták örökíteni. Ezeket az álarcokat (223. ábránk egy szakálas, bajuszos görög profilú férfinak képét mutatja) csak a férfitetemek arcára tették, a nők fejét diadémmel és egyéb ékszerekkel diszítették.



223. kép. Mykenei arany álarc (Athén, Nemzeti Múzeum).



224. Domborműves ezüstváza töredéke Mykenéből (Athén, Nemzeti Múzeum).

Míg ez a szokás az egyiptomi mumiaképekre emlékeztet, addig a későbbkori asszir domborművek kedvelt tárgyát, a várostromot ismerjük föl egy Mykenéből származó ezüst vázatöredéken (224. kép). A relief az ostromból csak a várat védők csoportját mutatja, heroikus meztelenségben ábrázolt parittyásokat és térdepelő ijászokat, kiknek harcát a bástya mellett álló, köpenyforma ruhába burkolt hosszúszakálú vének, és a bástyán jajveszékelő nők kisérik figyelemmel; mögöttük a városnak kezdetleges távlattal egymás fölé helyezett házait látjuk; a tájképet olajfák jelölik. Épp ily jelenet diszítette Hesiodos görög költő leírása szerint Heraklesnek paizsát. Az ábrázolás részleteiben, mozgalmasságában, a helyszínének jelzésében, a harcosok és nők változatos és élethű tartásában messze fölülmulja a keleti művészet hasonló tárgyú ábrázolásait.

A mykenei művészetnek az ábrázolás mozgalmasságában és minden konvencionalis megkötöttségtől ment szabadságában mutatkozó fölényét a keleti művészettel szemben még szebben szemléltetik az aknasírokból előkerült, vadászati

jelenetekkel diszített tőrpengék. Ilyet mutat a 225. képünk. Öt férfi harcban áll három oroszlánnal; két oroszlán vad futással menekül, a harmadik, a mely lapockáján dárda hegyétől megsebesült s az egyik férfit már leterítette, a vadászokra rohan; ezek elseje paizsával födi magát, a többiek lándzsákkal és nyíllal támadnak a felbőszült vadra. A tőr másik oldalán oroszlán támad gazellanyájra. A tőrpengéknek nagyfejlettségű, hosszú multat föltételező technikája abból áll, hogy a bronzpenge közepébe két oldalt érclemezet illesztettek és ebbe sárgás és vöröses



225. kép. Berakott művű tőrpenge Mykenéből (Athén, Nemzeti múzeum).

aranyból, ezüstből és arany-ezüst ötvényből (az ú. n. elektronból) berakták az alakokat, s a sokszinű ábrázolás hatását még bekarcolt rajzzal is segítették. Az ábrázolt képen az oroszlánoknak és a férfiaknak teste aranyból, a férfiak rövid nadrágja, négyszögletes és ovalis paizsaik s a paizstartó vállszíjak ezüstből vannak kirakva. Ily berakott művű munkának kell képzelnünk Achilles paizsát, melyet Homeros, bizonyosan hasonló technikájú művek szemlélete alapján, az Ilias 18. énekében ír le. Ezek után már értjük, hogy a paizs készítője, Hephaistos isten, rajta:

> Szőllőt is formált ezután az aranyszinü tőkén
> Színaranyos bönggel; feketén függöttek a fürtök,
> És a karók sora is szinezüst vala egytül-egyiglen.
> Árkokat ónból vont, a sövényt meg tiszta zománcból.
>
> Majd cimeres marhák csordáját verte ki rajta:
> A tehenek szinarany- s ónból voltak remekelve.

Majd alább a táncjelenet leírásában:

> Míg a fiúk olajos-szinü szép chitont viselének.
> A lánykák koszorút hordtak fejükön, mig az ifjak
> Szép aranyos kardot viselének ezüstmivü szíjjon.

(*Kempf* fordítása szerint)

Az iparművészet valóságos remeke az a két arany serleg, melyet 1889-ben találtak a vafiói (Sparta mellett, az antik Amyklai helyén) kupolasírban. A nyilvánvalóan egy műhelyből kikerült egyfülű serlegek 8 cm. magasak, külső falukat erősen kidomborodó reliefkép foglalja el; a reliefet kalapácscsal verték ki és azután vésővel dolgoztak utána. Az egyik serlegen (226. kép) mezőn legelő vadbikák befogását látjuk: két olajfa között kifeszített erős hálóban megakadt bika

bőgésére rohanva menekül jobboldali társa, míg a balfelőli dühösen nekitámad az útjába akadt két vadásznak, az egyiket földhöz csapta már, a másikat szarvával a levegőbe készül röpíteni; a jelenetet két pálmafa zárja. A másik serleg tárgya szerint pendantja, párja az előbbinek; a rajta levő képen már győzött az ember (227. kép): sziklás vidéken olajfák között egy férfi erős kötelen bőgő bikát vezet,



226. kép. Vafiói aranyserleg reliefje (Athén, Nemzeti múzeum).

mögötte két más bika áll nyugodtan, egymást nézve, a jobboldalt levő állat meg a földre hajtja fejét, legelész vagy nyomot szaglász. A két kép tehát a mykenei kor embereinek kedvelt foglalkozására, vadbikavadászatra és szelidítésre vonatkozik; az egyik serleg illusztrálhatja a Homerosnál olvasható hasonlatot a bikáról: „pásztornép a melyet hurkokra szorítva terelget“. Homeros hosszúhajú achivjait



227. kép. Vafiói aranyserleg reliefje (Athén, Nemzeti múzeum).

juttatja eszünkbe a férfiak hajviselete is. Ezeknek ruházata (mely egyezik a 219. kép vadászának viseletével) csak derekukhoz erősített rövid kötényből és a lábszárra csavart szíjakból áll, a melyek a csúcsos végű lábbelit tartják. A rajznak vannak ugyan egyes hiányai, a perspektiva kezdetleges, a mennyiben az út másik felén levő fák és sziklák egyszerűen a levegőbe vannak emelve; az emberek

ábrázolása a mykenei művészet sajátságát mutatja: széles váll mellett feltűnő karcsú a derék, de különben a képek úgy szerkesztésök kiválósága, mint az ábrázolás mesteri realizmusa miatt csodálatot kelthetnek. A vadászati jelenet mozgalmassága megkapó erővel hat, a művész kitünő megfigyelő tehetségéről egyebek közt pl. tanuskodik az a vonás, hogy a bika csak egyik szarvával támad; bikaviadaloknál azok a halálos döfések, melyeket az állat oldalt fordított fejjel félszarvával intéz. A békés jelenet is eleven, életteljes, itt is minden állat más-más tartásban van feltüntetve. Az egyiptomiak is nagy realizmussal ábrázolták az állatokat, de ennyi változatosságot egész művészetök sem mutathat föl. Az állatok rajza kitünő, az izomzat megfigyelése helyes, bár az embereknél kissé erősen hangsúlyozott. A férfiak arca a görög profilt mutatja; a bikák fejének hol oldal-, hol homloknézetben való ábrázolása nehézséget nem okoz a mesternek, a földön heverő ember profilrajza kifogástalan, idáig keleti művész sohasem emelkedett. A mykenei művészet magas fejlettségének és egyúttal eredetiségének ékes bizonysága, hogy e serlegek stiljéhez fogható művet hiába keresünk akár Ázsia, akár Egyiptom művészetében.

A mykenei iparművészet emlékei között előkelő helyet foglalnak el a roppant nagy számban talált ékszerek: diadémek, övek, hajtűk, karperecek, fülbevalók, ruhadíszül szolgáló lemezek, gombok. Legnagyobb részök aranyból készült. Az aranyat természetének megfelelően fonalakban és lemezekben dolgozták föl és ezen elemek összekapcsolásából összeforrasztás által állították elő az ékszereket. Az aranydrótból spiralis és mindenféle görbevonalú diszítményt nyertek; a lemezekből köröket, rozettákat, csillagokat alakítottak, majd trébelés és préselés útján a növény- és állatvilágból vett motivumokat fejeztek ki rajtok. Érdekesen szemléltetik ezen motivumok alkalmazását azok a szép, ruhadiszítő aranylemezek, melyek százával kerültek elő a mykenei sírokból. A 203. kép két első darabja görbevonalú diszítményt mutat, a 3-ik erezett levelet, a 4-ik polypot tüntet föl, melynek lábai spiralis formára vannak stilizálva, az utolsón pillangó ábrázoltatik.

A Keleten általánosan elterjedett, az asszir pecsételő hengerekből és az egyiptomi szkarabeusokból ismeretes kővésést (glyptikát) a mykenei korban kezdettől fogva gyakorolták. Ezen, csakhamar fényesen föllendült művészetnek első emlékeit az aegaei tenger szigetein szedték össze s azért a vésett köveket szigetköveknek nevezték el. Ez az elnevezés azonban ma már elvesztette jogosultságát, mert vésett kövek a mykenei kultura minden szárazföldi helyén fordulnak elő nagy számban. Mykene várában egy gemmavésőnek műhelyét fedezték föl. A mykenei gemmák kivétel nélkül homorúan vésett kövek (ú. n. intaglio-k); tehát nyilván pecsételésre szolgáltak, de a mellett ékszerül is használták, zsinórra fűzve nyakukon és karjukon viselték. A technika nehézsége miatt eleinte puhább anyagból (steatit, haematit) vésték, később keményebb köveket, féldrágaköveket (karneol, kalcedon, szardonyx, amethyst, hegyi kristály stb.) dolgoztak föl, majd, mikor használatuk általánosan elterjedett, üvegpasztából gyártották. A rajzok, kivésett ábrázolások nagy tárgykört ölelnek föl; leggyakoriabbak az állatképek: vad és házi, honi és idegen állatok, ezek között a keleti mintákra emlékeztető griffek, szfinxek, sár-

kányok s ember- és állatalakok fantasztikus összetételei; az állatok sokszor címerképek módjára vannak egymással szembeállítva; a vadászati és harci jelenetekben az ember is ábrázoltatik; az áldozati jelenetekben mindig asszonyok szerepelnek, néhány gemmaképben a görög mithologia első illusztrálását vélik fölismerhetni. A 228. kép néhány gemmaképet mutat; (1: oroszlán antilopra támad, 2: címerképszerűen elrendezett oroszlánpár közös fejjel, mely a mykenei oroszlánreliefre emlékeztet, 3: szfinx, 4: szamárfejű daimon rúdon zsákmányul ejtett vadat visz, 5: istennő (?) kecskebakkal, 6: vadkanvadászat).



1. 2.



3.



4.



5.



6.

228. kép. Mykenei vésett kövek.

A gemmák mellett arany- és ezüst**gyűrűk** is fordulnak elő bevésett ábrázolásokkal. A 229. képünkön *(a)* ábrázolt aranypecsételő gyűrűn kétlovas vadászkocsin két férfit látunk, az egyik balkezével az ívet tartja, behajlított jobbjával pedig a nyilat röpíti ki a szarvasra, a mely helyszűke miatt a lovak fölé van helyezve; a vadász mellett áll a gyeplőt fogó kocsis. A lovak alatti hullámvonal a földet, a felső szélen levélszerű ábrázolás, s jobbfelől fa a vadászat helyét jelzi.

Egy másik (229. *b.* kép) aranygyűrű valószinűleg áldozati jelenetet ábrázol. Az olajfa alatt ülő asszonyt, ki baljában mákfejeket tart, istennőnek tartják, az előtte levő kőrakás mezei oltárt jelentene. Mögötte egy kis alak gyümölcsöt szakaszt a fáról. Az istennő elé járuló három nő mykenei szoknyában, nyakékkel és hátul lecsüngő kontytyal ábrázoltatik. Fönt a nap és a holdsarló képe, alatta a szent kettős fejsze, baloldalt paizsos idol, a szélen pedig hat térkitöltő állatfej látható. A térnek ez a gondos kitöltése, mely más e korbeli ábrázoláson is megfigyelhető, jellemző a mykenei művészetre. A gemmák és aranygyűrűk stilusát a perspektiva hiányaitól, a rajz helyenkénti torzításaitól és naivságától eltekintve, nagy frisseség, elevenség és változatosság jellemzi, az állatábrázolások nagy része a mozgás helyes megfigyeléséről és ügyes visszaadásáról tesz tanuságot, egyes tipusok szolgai ismétlése nem fordul elő, egy szóval az iparművészet



229. kép. Mykenei vésett aranygyürűk.

e kis termékei is előnyösen különböznek a keleti művészet hasonló emlékeitől. A fejedelmeknek és előkelőknek szükségleteit szolgáló, drága anyagokkal dolgozó iparművészetben itt is, ott is fölcsillan az idegen művészetnek hatása, mert, mint ezt manapság is tapasztaljuk, ‚a fényűzés nem ritkán jobban szereti az idegent, mint a honit‘. Valamely nép művészetének eredetisége és függetlensége leginkább azokban az olcsó anyagból készült termékekben mutatkozik, a melyek mindennapi használatra lévén szánva, gazdag és szegény házában egyaránt fordulnak elő. Ilyenek főleg a keramika termékei, az agyagedények. Minthogy anyaguk értéke senkit sem csábít, el nem kallódnak, el nem pusztulnak, sőt a föld alá kerülve minden egyéb anyagnál jobban dacolnak az idő romboló hatásával és még töredezett állapotban is következtetést engednek vonni eredeti alakjukra és megőrzik egykori diszítésöket.

A mykenei kultura minden helyén számos agyagedényt találtak, rajtok lépésről-lépésre tanulmányozhatjuk a keramika fejlődését ősi kezdeteitől azokig a vázákig, melyek diszítésök szépségével, alakjaik gazdagságával és festésük technikájával a sokat dicsért görög vázák méltó elődjei.

A mykenei műveltséget is megelőző régibb korba tartoznak azok az agyagedények, melyek Trójában a Schliemanntól tévesen Priamos városával azonosított 2-ik rétegből kerültek elő. Ezek a monochrom, csakis az agyagnak különböző fokú égetése szerint sötétebb és világosabb színű edények részben szabad kézzel, részben azonban már fazekas-korongon készültek s mind vastagfalúak; nevezetesebb formák a korsó (nyilásán már néha az öntésre szolgáló szájjal ellátva), és a kétfülű serleg, a homerosi depas amphikypellon őse. Diszítésök rendkívül egyszerű, a festésnek nyoma sincs; megelégesznek avval, hogy égetés előtt vonalakat vagy köröket karcolnak az agyagba; műtárgyat a fazekas a plasztika segítségével csinál belőlük, fejformára alakítván az edényeket: kidomborítással jelzik rajtok a szemeket, az orrot, néha a fülpárt, a mellbimbókat s a köldöket. Az emberi alakot utánzó ú. n. arcképes urnák között legérdekesebb a 230. képen látható, melynél az edény asszonyt ábrázol, a ki fején tálat hord, karjai között pedig egy másik edényt tart.

Az átmenetet a mykenei vázákhoz közvetítik azok az edények, melyek különösen Thera szigetén egy, a II. évezred elejére helyezett vulkanikus kitörés rétege alatt fordulnak elő. Ezeken a plasztikus dísz helyett kizárólag a festett dísz szerepel. A fazekas-korongon készült, már fejlettebb alakú vázákat piros vagy sárga színnel vonták be és erre az alapra fehér, sötétpiros vagy fekete színnel diszítményt festettek, eleinte vonalast, később legszívesebben a növényvilágból vett motivumokat (231. kép), sőt az állatvilágból kölcsönzött diszítményt is. A színek még fénytelenek. Mykeneben is találtak az aknasírokban ilyen fénytelen színekkel festett cserepeket. Az 1895. óta ismeretes ú. n. Kamáres-vázák Kréta szigetén kétségtelenné tették, hogy már a mykenei kor előtt is alkalmazták az edények diszítésénél a bekarcolások helyett a színt.

Az őskori vázák harmadik és legnagyobb csoportját, a tulajdonképeni mykenei vázákat, melyek roppant mennyiségben fordulnak elő az aegaei tenger

partvidékein, Trójának (a homerosi városnak megfelelő) hatodik telepében, a szigeteken (igen szép példányok kerültek Rhodus szigetéről), kiváltképen festésök technikája jellemzi: az a fénylő, csillogó szinű festés, mely a keramika ezen termékeit megkülönbözteti az összes előző művészetek hasonló termékeitől, a mely a mykenei kor találmánya és azóta a görög vázafestésnek legsajátosabb eleme. A vázákat valamely firniszszerű mázzal vonták be, mely égetés után fényt és csillogást kölcsönöz a váza színes alapjának és a reáfestett diszítésnek; oly fényt, mely rendkívül tartós, idővel meg nem törik, a nedvességgel dacol és a legtöbb savnak is ellentáll. Nagyon szép a fekete szín eleven fénye, melyet a görög vázákon is csodálunk; ezt vegyileg elemezték és vizsgálták, de előállításának titkát megfejteni még nem sikerült. A mykenei vázák itt közelebbről nem részletezhető négy csoportra oszlanak: az első csoportnál fénylő fekete az alap s rajta fehér és piros szinű diszítményt találunk, a többi három csoportnál a különböző (sárgától barnáig terjedő) színekkel megfestett alapra fekete, sötétbarna, piros és néha fehér színű festést alkalmaztak.



230. kép. Trójai emberalakú agyagedény.



231. kép. Therai festett diszű agyagedény.

A vázák kitünő technikával készültek, legnagyobbrészt igen vékony falúak s a görög vázák föltünő könnyűségével birnak. A formák rendkívül változatosak, száznál több alapformát mutatnak s úgyszólván kimerítik az anyag természetétől és a rendeltetésüktől határolt lehető formák sorát; közöttük megvannak mindazok az alakok, a melyeket a görög keramika tett klasszikusokká (amphorák, korsók, serlegek, csészék stb.) és a melyek befejezett szépségük miatt máig is érvényben



232. kép. Mykenei vonalas diszítményű váza.



233. kép. Mykenei levéldíszű váza töredéke.

maradtak. Diszítésök a mykenei művészet diszítményének teljes sorozatát mutatja. Az egyszerűbb példányokon vonalas ékítményt látunk, a vázákat abroncsszerűen övező szalagok közeit a fémtechnikától kölcsönzött csavarvonalak, rozetták, és a görbe vonal összekapcsolásából eredő változatos diszítmény tölti ki. Ide tartozik a 232. képen látható váza, mely a mykenei keramika egy kedvelt formáját, a kengyeles kancsót szemlélteti. E példánynak régi korát diszítésén kívül a nyaka alatt jelzett szempár és orr is bizonyítja, mely a trójai arcképes urnákra emlékeztet. A mykenei ornamentika dicsősége a növényvilág motivumainak kiaknázása. — Észrevették, hogy a virágok, levelek, szárak és indák a legszebb ékítményt szolgáltatják és azért ezeket naturalisztikusan, szabadon, száraz stilizálástól idegenkedve ráfestették vázáikra. Ilyen, repkénynyel diszített mykenei vázatöredéket mutat a 233. kép. De itt nem állottak meg, hanem tovább menve az állatvilágból is kölcsönöztek diszítő elemeket és pedig legszívesebben a tenger állatvilágából: a tenger, melynek szomszédságában lakott a nép, művészei inspirációjának főforrása lett. Egymásután jelentek meg a vázafestésben a moszatok, kagylók, spongyák, korallok, csillagállatok, hosszúkarú molluszkák, puhatestűek, polypok és halak. Hogy milyen szépen alkalmazták ezeket a motivumokat, azt megítélhetjük a marseillei múzeum, kecses alakjával is föltünő agyagkorsójának (234. kép) diszítéséből, melyen úszó nautilusok és korallok vannak föltüntetve, avagy a 235. képen látható pezsgőspohár alakú vázáról (a Rhodus szigetebeli Ialysosból), a melyet tentahal diszít. Később és ritkábban szárazföldi állatokat (ludakat, teheneket, lovakat) is festettek vázáikra. Az ember ábrázolására például föl szokták hozni a harcosok vázáját Mykeneből, mely fölfegyverkezett férfiak vonulását ábrázolja. Ezt a vázát, melyet a sírokon kívül találtak és mely sok tekintetben elüt a mykenei vázáktól, többen az attikai vázafestés kezdőkorába sorolják. A mykenei keramikára, mint önállóan dolgozó népi művészetre jellemző és fontos, hogy az iparművészet egyéb ágaitól eltérőleg, diszítő rendszerébe Keletről nem vett át semmit, a vázák



234. kép. Mykenei festett díszű agyagkorsó.



235. kép. Mykenei festett díszű váza.

hosszú sorozatában griffet, szfinxet, oroszlánt, papyrus- avagy lótuszvirágot nem találunk.

A mykenei művészetről szóló rész a görög művészettörténetnek az a szakasza, a mely a legközelebbi jövőben leginkább fog bővülni. Most, 1903. tavaszán a bajor tudományos akadémia folytat kutatásokat a középgörögországi Orchomenos mellett, a hol Schliemann a 80-as évek elején föltárta azt a nagy kupolasírt, melyet Minyas kincsesháza nevén szoktak emlegetni. Nagy teraszon a mykenei kultura fénykorába tartozó terjedelmes fejedelmi palotát tártak föl. A szobák faláról sok freskómaradvány került elő, melyek részben az ismert csigavonalas ékítményt, részben ünnepi menetben ábrázolt alakokat tüntetnek föl. A nagyszámú mykenei váza közül legérdekesebb az a kengyeles kancsó, melyre az őskrétai írásnak (v. ö. 135. lap, 236. kép) ugyanolyan jegyei vannak ráfestve, mint a minőket Evans talált a knossosi palotában. Az ásatásokat folytatják, hátha Orchomenos is, melyről Homeros úgy emlékezik meg, hogy az egyiptomi Tébа mellett a leggazdagabb város, Mykenéhez hasonlóan szószerint igazolja a költő igazmondását. Érdekes lelet hírét veszszük Kréta szigetéről. A knossosi palota egyik termében remekmunkájú apró (fayencedarabokból összeállított) m o z a i k o t találtak. mely több koncentrikus körben, tehát Achilles paizsára emlékeztető beosztással különböző jeleneteket ábrázol, szőlőkerteket, állatokat, fákat, a várost ostromló és védő, íjakkal és kardokkal fölfegyverkezett harcosokat; belátni a 3—4000 év előtti városnak egy utcájába, melynek több emelettel bíró, ablakos házai nagy pontossággal vannak föltüntetve.

236. kép. Krétai ősírás.





A XII. és XI. században eltünedeznek, elenyésznek a mykenei művészet nyomai és emlékei; a hellén archaikus művészet legrégibb termékei pedig már a Kr. e. VII. és VIII. századba tartoznak. A két időpont közé eső korszakot sürű homály fedi, e néma századok műveltségéről csak csekélyszámú, a művészeteknek úgyszólván csak egyetlen ágába, a keramikába tartozó emlékek adnak hírt. Ezek az emlékek a mykenei művészet stíljétől merőben elütő stílt mutatnak, melyet jellege szerint geometriai, termékeinek főlelőhelye után Dipylon-stílnak szoktunk nevezni. 1871-ben és 1891-ben ugyanis Athénnek egyik kapuja, a Dipylontól (Kettős-kapu) ÉKre fekvő temetőben nagyszámú vázára akadtak, a melyek e korszak keramikájának legkifejlettebb példáit szolgáltatják.

A geometriai stíl emlékeit nemcsak Görögország területén találjuk, ez a stíl Európa minden népének művészetében fordul elő, s azért közelfekvő, természetes föltevés, hogy Görögországba is északról származott; annál inkább, mert e stílt semmiképen sem származtathatjuk le a mykenei művészet diszítő stíljéből, hisz ezen stíl legjellemzőbb vonásainak: a szabad mozgás realisztikus ábrázolásának és a növényvilágból kölcsönzött elemek változatos fölhasználásának teljes híjával van.

A geometriai stíl elemeit azok a törzsek hozták magukkal, a melyek a dór vándorlás nevével jelölt nagy néphullámzás alkalmából északról törtek be Görögországba és hosszú harcokban, szakaszonként birtokba vették a görög félszigetet, sőt még a szigetekre (Krétára, Rhodusra) is kiterjeszkedtek. A dór vándorlás véget vetett a mykenei kor virágzó kulturájának és művészetének, a mykenei várak fejedelmeinek és népöknek harcolniok kellett az új jövevényekkel; az ipar, kereskedelem pangott és a pangás nyomán keletkezett általános elszegényedéssel szünet és hanyatlás állott be a művészeti tevékenységben is, a technikai eljárások is feledésbe mentek. A fejedelmek és munkásaik a szigeteken át Kis-Ázsiába vándoroltak, de a lakosság egy része visszamaradt és az új néppel egygyé olvadt. E századok folyamán helyezkedtek el a hellének különböző törzsei (a dórok, iónok, aeolok) azokon a vidékeken, a hol őket a történeti kor kezdetén találjuk, ez idő alatt alakult ki a görög vallás a maga gazdagságában. E vallás isteneinek szobrait akkor faragták ki először, s istenképeik számára megépítették az első templomokat; a történeti kor elején ugyanis már megállapított, hosszabb fejlődést föltételező alakban lép elénk a görög templom. Minthogy azonban a szentélyeket fából és vályogból emelték, azok egytől-egyig elpusztultak; istenszobor sem jutott ránk, mivel az első istenképek, a mint azt Pausaniasból tudjuk, egyszerű fafaragványok (ú. n. xoanon-ok) voltak.

Csak a keramika emlékei kerülték el a pusztulást. Rajtok tapasztaljuk, hogy a görög föld új urai az Észak művészetével szoros rokonságot mutató geometriai stílt új hazájukban némileg mykenei hagyomány alapján oly rendszeres és egységes diszítő stílussá fejlesztették, melyet egyéb elemeken kívül különösen a figurális

dísz alkalmazása élesen különböztet meg minden, egyéb népeknél előforduló geometriai stíltól és a melyben már határozottan mutatkozik a hellén művészetet általában jellemző vonzalom a világos elrendezés, arányos tagolás és a lényeges vonásoknak biztos érzékkel való kiemelése iránt.

A geometriai stílű vázák egyaránt fordulnak elő a görög szárazföldön és a szigeteken; legkésőbbi termékei az athéni Dipylon-vázák. Korukat világosan határozza meg az a körülmény, hogy oly helyeken, a hol több kulturréteg fordul elő egymás fölött, a mykenei emlékeket tartalmazó rétegek fölött találták, másrészt, hogy a sírok, melyekből előkerültek, vasfegyvereket és szerszámokat tartalmaztak, holott a mykenei műveltség még bronzkori kultura volt; a Dipylon-diszítéstől egész természetes az átmenet a protoattikai vázákhoz. A mykenei korban még nem dívott a holttestek megégetése, mely a Dipylon melletti temető sírjaiban a temetés régibb módjával már vegyest dívik. A sírüreg alsó részét, mely a holttestet vagy a hamvvedret tartalmazza, deszkával zárták el és ezt földréteggel födték, de csak annyira, hogy a sírüreg felső harmada üres marad, és ebbe az üregbe helyezték a nagy halotti vázát, mely nagyságával (rendesen 1 m.-nél jóval magasabbak, van 1·80 cm.-es váza is) a föld színe fölé kiemelkedvén, már messziről látható síremlékként szerepelt. A Dipylon-vázák legnagyobbrészt ilyen halotti vázák; ez az alkalmazásuk teszi érthetővé, hogy fenekük nincs, mert tulajdonkép a halotti áldozat befogadására szolgáltak; a belétöltött italáldozat így lefolyhatott a halott földi maradványaira. Ilyen sírvázát mutat 238. képünk.



237. kép. Geometriai díszű váza.

A kivétel nélkül korongon készült vázák alakja ugyan nem oly változatos, nem oly elegáns, mint a mykenei korban (az alapforma rendesen tojásdad), technikai tekintetben azonban föltünő a haladás az előbbi időhöz képest. Ma is bámuljuk az ősgörög fazekasok ügyességét, a kik ezeket a másfél métert is meghaladó vázákat gyártották. A kitünően elkészített és égetett agyag sárgás alapjára fénylő fekete vagy sötét barna színnel festették a diszítést. Ez a diszítmény pedig nemcsak a váza fölületének egyszerű befödésére szolgál, hanem egyben tagozza és részekre is osztja azt. Fönt és lent párhuzamos vonalak és sávok futnak az edény körül, középen, különösen ott, a hol a váza fülei szakítják meg a köröskörül futó szalagokat, merőleges vonalak osztják több mezőre a sávok közötti részeket. A sávokat és a vonalak között levő részeket mértani diszítmény tölti be, mely az egyenes vonal kombinációjából származik s melyet, úgy látszik, a szövésből vettek kölcsön, ilyen a kereszt, csillag, cikcak, rhombus hálózat, sakktáblaszerű dísz, a keresztet magába foglaló kör, legjellemzőbb elemek a horgas kereszt (szvasztika) 卐 és a maeanderszalag (237. kép). A diszítés körében megjelenik az állatvilág is, de ezek az ábrázolások (madarak, kecskék, szarvasok, lovak,

libák) teljes ellentétben állanak a mykenei művészet mozgalmas állatképeivel s merev tartásban, gyerekesen schematizálva teljesen alárendelődnek a diszítés rendszerének, a mértani mintákhoz hasonlóan szüntelenül ismétlődve állatköröket alkotnak, vagy szimmetrikusan vannak egymással szembesítve. S ismét ellentétben a mykenei vázafestéssel tapasztaljuk, hogy e kor fiatalabb termékein, a Dipylon-vázákon sürűn szerepel az ember ábrázolása, még pedig legtöbbször terjedelmes, számos alakból álló csoportképekben, melyek már nem egyszerű genreképek, hanem azokat a jeleneteket szemléltetik, melyek később is állandó tárgyát képezték a görög edényfestésnek, első sorban a temetés szertartásait, a halottnak ravatalra helyezését (prothesis), temetőbe való vitelét (ekphora), a temetési menetben szereplő gyászolók és a jaj-



238. kép. Dipylon váza és diszítésének néhány részlete. (Athén, Nemz. Múzeum.)

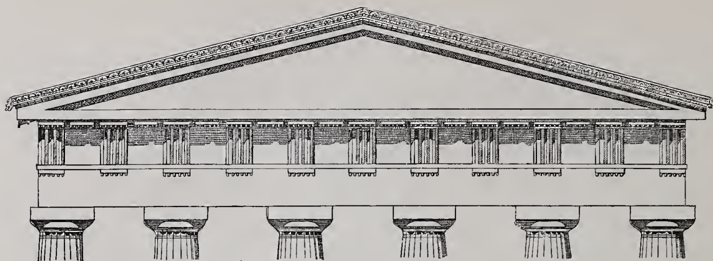
veszékelő asszonyok sorával, a halott tiszteletére rendezett játékokban résztvevő kocsik fölvonulásával; gyakoriak a hajóütközeteket szemléltető ábrázolások is.

Temetési menetet látunk a 238. képen. A jelenet közepét a halottat vivő magas, két lótól húzott kocsi foglalja el; két oldalt szimmetrikus elrendezésben a temetés kiséretét látjuk, baloldalt fönt a gyászolókat, legelül talán a halott nejét, a ki gyermekét kézen fogva vezeti (lásd e részletet nagyobbított alakban képünk jobb felső szélén), a mellettük lépkedő, kezeiket tördelő jajgató asszonyok kezdetleges perspektivával alattuk ábrázoltatnak; jobboldalt fönt ismét jajveszékelő asszonyok sora, ezek alatt a temetésben résztvevő férfiak láthatók. A főjelenet alatti sávot harcosok kettős fogatainak sora foglalja el. Ily drámai jelenet ábrázolása és megszerkesztése már nagyfokú merészséget árul el, a festőnek sikerült is tárgyát főbb vonásaiban egészen érthetően kifejeznie, a kivitel azonban még rendkívül kezdetleges és naiv. A formák hű utánzásáról szó sem lehet. A férfiakat és nőket meztelenül ábrázolják s konvencionalisan jelölik nemöket: amazokét

tőrrel a csipő tájékán (l. fönt, a váza mellett jobbról álló alakot), emezekét a felső testen látható két mellbimbóval (l. ugyanott a balról álló alakot). A harcosok testét elfödi sajátságos alakú paizsok. Konvencionalis, de jól érthető az asszonyok jajveszékelésének a fej fölött összecsapott kezekkel való jelölése. A test rajza schematizált silhouette. A felső test háromszögalakú, rajta túlkicsiny körrel ábrázolják a fejet, benne egyetlen ponttal a szemet s kis kiugrással az orrot. A lábak ábrázolása az erősebben hangsúlyozott combokkal és lábikrákkal már jobb. De azért a rajz minden gyerekessége mellett is helyes érzékkel emeli ki a test tagoltságát. Schematikus a lovak testének ábrázolása is. Figyelmet érdemel a figuralis ábrázolást tartalmazó mezők szabad közeinek mértani díszszel való kitöltése: ez a horror vacui a kezdetleges művészetek jellemvonása. A diszítmény szigorú mértani volta átterjed a figuralis rajzra is; a diszítmény és a való élet ábrázolása alárendelődik az alkalmazott stíl törvényeinek.

Ez a geometriai szögletesség, merevség jellemzi azt a nehány, nőalakot ábrázoló elefántcsontszobrocskát, mely a Dipylon melletti temető sírjaiból került elő, a terrakotta vagy bronzból készült e korba tartozó apró ember- és állatszobrocskákat, valamint a több helyen (Olympiában, Dodonában, Krétán, Korinthosban, Boiotiában) talált bronz- és aranylemezek figuralis ábrázolásait, melyeknek mértani dísze is szoros rokonságot mutat a Dipylon-vázák diszítő elemeivel, ugy hogy egyesek az iparművészet ezen termékeit tartják a vázafestők mintáinak.

A geometriai jellegű stíl legrégibb és legegyszerűbb görögföldi termékei, mint említettük, sok egyezést mutatnak az észak- és középeurópai népek cserépedényeinek és bronzdolgainak diszítésével; ez az egyezés lehet kölcsönhatásnak, átvételnek, a két kezdetleges fokú művészet rokonságának eredménye; de viszont az is lehetséges, hogy ez a mértani diszítés egymástól függetlenül keletkezett, a mint hogy az egyszerű mértani elemekkel való diszítés természetszerű kezdete lehet több, egymással nem érintkező nép művészi hajlamai megnyilatkozásának. És azért meddő azok fáradozása, a kik a geometriai stíl föltalálásának dicsőségét egy bizonyos nép számára akarják lefoglalni. Nem szabad kétségbe vonnunk azt sem, hogy a cserépedényeknek ez a diszítése görög földön már a mykenei kor előtt is dívott, mint afféle ősrégi parasztstílus, melyet a mykenei művészet csak hátraszorított s mely a mykenei, ügyesebb mesteremberek tevékenységének megszüntével ismét előtérbe lépett. E stíl legelső, legkezdetlegesebb termékeit nem szabad a görög nép kizárólagos tulajdonának, és a hellén művészet sajátos megnyilatkozásának tartanunk. Fejlettebb termékeiben azonban, különösen állat- és emberábrázolásaival, a fénylő színek alkalmazásával (melynek titkát a bevándorolt törzsek a mykenei fazekasoktól nyerhették) már határozottan eltér minden más nép mértani stíljétől; különálló, sajátos művészet, a melyet a görögség teremtett meg. A IX. és VIII. századbeli Dipylon-vázák diszítésök rendszerében egységes jellegű, szigorú stílszerűséggel alkotó iparművészet termékei, melyeknek mértani és figuralis díszén és képes ábrázolásain a görög művészet alkotásait jellemző sajátságok, teljes harmonia, átlátszó rend és világos szerkesztés uralkodnak.



II. A HELLÉN MŰVÉSZET.

1. ÉPÍTÉSZET.

Görögország története a VIII. évszáz folyamán kibontakozik a bizonytalan mult ködös homályából. A mint a régi kor eseményeit burkoló sötétség ritkulni kezd, ott találjuk már a görög nép törzseit, a dórokat, iónokat és aelokat állandó lakóhelyeiken; a gyarmatosítás mindenfelé megindult, a hellén világ különböző vidékein megalakultak a külön életet folytató egyes görög államok, melyeket, bármily távol essenek is egymástól, közös nyelvük és vallásuk, egyező szokásaik és bizonyos közös intézmények egy nemzetté fűznek össze. Ezen közös intézmények sorában legfontosabbak a nemzeti szentélyek helyén, Olympiában, Delphiben, Korinthosban, majd Athénben meghatározott időközökben rendezett nemzeti játékok, melyekre az egész hellén világ elküldötte követeit s melyeknek versenyein minden hellén város fiai vettek részt.

Ezen szentélyek alapításának idejét nem tudjuk pontosan; Olympiában a Kr. e. 776. évben jegyezték föl először a játékokban győztesnek nevét, ez az év képezi a görög időszámítás kezdetét. Az olympiai nemzeti játékok színhelyéül szolgáló szent kerületet a németeknek 1875-től 1881-ig folytatott ásatásai révén ismerjük, ott tárták föl a szent kerület épületei között Hera istenasszonynak híres templomát, az ú. n. Heraiont, mely a görög művészet története szempontjából az egész szentélynek legnevezetesebb emléke, a mennyiben a görög monumentális építésnek legfontosabb alkotását, a templomot, fővonásaiban már teljesen kifejlődve mutatja be a Kr. e. VIII. évszázban. A Heraiont ugyanis oly alakjában, a mint az az ásatások révén napfényre került, az archaeologusok legnagyobb része ebbe a századba helyezi, bár egyesek, mint pl. Dörpfeld, még messzebb korba akarják visszavinni. Bizonyos, hogy ez a Heraion Zeus felesége egy régebbi szentélyének helyén épült s hogy a görög templomépítés kezdeteit még korábbi századokba kell visszaképzelnünk. Az első, egyszerűbb szentélyek alakjáról s azoknak fejlődéséről emlékek híján nem alkothatunk magunknak tiszta képet; a görög földön föltárt legrégibb templomok, első sorban az olympiai Heraion már főbb vonásaiban befejezett

alakját nyujtják a templomnak, a mi százados gyakorlatnak és fejlődésnek lehetett csak eredménye.

A Heraion építésmódjának, az épület részleteinek vizsgálatából azonban visszamenőleg következtetés útján megállapíthatjuk a görög építés eredetét és fejlődését. Evvel a kérdéssel a görög stíl megmaradt emlékeinek történeti egymásutánjok szerint adandó leírása alkalmából fogunk foglalkozni, előbb szükségesnek tartjuk a görög templomépítés rendszerének és elemeinek vázlatos ismertetését.

A) *A görög építés rendszere.*

A görög építészetnek legkiválóbb alkotása a templom, mely századokon át az építőművészetnek legfőbb s úgyszólván egyetlen föladata volt. Rajta fejlődött ki a görög építésnek két változata, a dór és az ión stílus; a templomépítés formáit vették mintául az építőművészet egyéb alkotásainál is. A templom, mint az építőművészetnek főfeladata, híven tükrözteti vissza azokat a nagy társadalmi ellentéteket, melyek Hellas és a Kelet népeinek életében mutatkoznak. Ázsiában és Egyiptomban az építőművészet a zsarnok uralkodók szolgálatában állott, amott fényes palotákat, itt százezernyi rabszolgahad munkájával fejedelmi parancsszóra oly temetkezőhelyeket és templomokat alkotott, melyek első sorban tömegükkel, arányaik nagyszerűségével hatnak s melyek mellett a görög templom kicsinynek, jelentéktelennek látszhatik. Még a hellének őseinél is, a mykenei korban, a fejedelmek céljait szolgálja az építés és sírhelyek meg várak emelésében meríti ki minden erejét.

A szabad államokban élő görög népnél nem egyesek önkénye szabja meg az építészet föladatait, hanem az egész népnek vallásos hite. A templom az egész nép közös tulajdona, melyet azért emeltek, hogy az isten szobrának hajléka, az ember formájában ábrázolt istenségnek lakóhelye legyen; és ezt az eszményi célt a szobrászat és a festés eszközeinek segítségével oly tökéletes formában valósították meg, hogy a görög templom a maga végtelen egyszerűségével, nemes arányaival, szerkezeti és diszítő elemeinek átgondoltságával és összhangjával a legszebb alkotás, melyet az építőművészet eddigelé teremtett.

Minthogy a görög templom, mint a szó szoros értelmében vett isten háza, csak avval a rendeltetéssel bírt, hogy az isten szobrát befogadja, nagysága nem függ a város lakosságának számától, a mely nálunk, a hol a templom az istentiszteletre összesereglő nép gyülekező helye, bizonyos tekintetben befolyással van az épület nagyságára. Innen erednek a görög templomnak mérsékelt arányai, a melyek nem vetekedhetnek nagyobb városaink egyházaival. A görög templom hajójába ugyan szabadon léphetett be a nép, de ott nem gyülekezett, mert az áldozatokat, melyekkel isteneit tisztelte, a templom előtti térségen fölállított oltáron mutatták be.

A templomot szent kerületben emelték, úgy hogy azt mindenhonnan szabad térség vette körül és a minden oldalról áttekinthető épület szépsége zavartalanul érvényesülhetett. Ez elhelyezés fontosságának föltüntetésére elég utalnunk

a középkor székesegyházaira, melyeknek monumentális hatását sokszor maga az a körülmény rontja le, hogy utcák és házak tömkelegébe vannak beékelve. A görög nép művészeti érzéke a hely megválasztásában is nyilvánult: templomaik emelkedett helyen, vagy a város fölött uralkodó fellegvárban, az akropolison, a profán épületektől elkülönítve, sokszor magányos hegytetőkön állottak, távol a halandók lakásától.

A templom (239. kép) négy főrészből áll: az alapból, az épület magvát alkotó falakból és oszlopokból, az azokon nyugvó gerendázatból s mennyezetből és a tetőből.



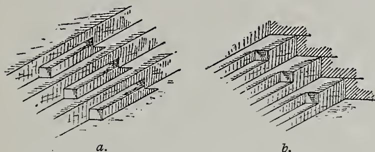
239. kép. Dór stílű templom. (Az ú. n. Theseion Athénben.)

Az alapépítmény a talaj egyenlőtlenségeitől független, szilárd támasztékot nyujt az épület részeinek és egyben magasabbra emelvén azt, fokozza külsejének hatását.

Az alapépítmény (krepidoma) belsejét (a stereobatest) terméskövekből építették meg, felső szintjét (a stylobatest) márvány- vagy mészkőlapokból gondosan összeállított burkolat födi, a melyhez az épület mind a négy oldala körül futó lépcsősor visz föl. A stylobates lépcsőfokainak száma rendesen három, egyes templomoknál kivételesen nagyobb (4—6, különösen a siciliai emlékeknél) vagy kisebb (2, az athéni Theseionnál, az olympiai Heraionnál) a fokok száma. A stylobates lépcsőfokai csak kezdetben, és a kisebb méretű templomoknál voltak járásra alkalmasak, később a templomok arányainak növekedésével számuk nem változván, oly magasra (néha 60 cm.-re) nőttek, hogy a bejárat oldalán külön kisebb lépcső-

fokok beékelését (240. kép *a.*), vagy bevágását (240. kép *b.*) tették szükségessé, néha pedig (pl. az epidaurosi Asklepios-, vagy az olympiai Zeustemplomnál, 241. kép) lejtős följáróval pótolták a lépcsőket.

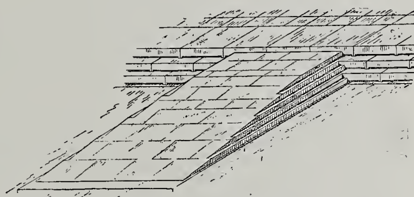
A lépcsős alapépítményen emelkedik a templomház, melynek főrésze a hosszúkás (rendesen kétoly hosszú, mint széles) négyszög alaprajzú főhajó (naos vagy cella), melyet háromoldalt zárt, ablaktalan fal határol, míg keleti, keskeny falában széles ajtónyílással bír; a cella foglalja magában az istenség szobrát. A hajó keleti oldalához rendesen előcsarnok (pronaos vagy prodomos) csatlakozik; az előcsarnoknak megfelelően a templomhajó hátsó (nyugati) falához épített, de a cellával nem közlekedő hátsó csarnok (opisthodomos, posticum) is fordulhat elő. Néha (mint pl. az athéni Parthenon-templomnál) az opisthodomosból a főhajótól elzárt helyiségbe juthatni, mely templomi vagy állami kincstárul szolgál. Más templomoknál (különösen a siciliaiaknál) gyakori a templomháznak olyforma hármas fölosztása, hogy a pronaosra a cella s csak ezután az istenszobrát magába foglaló szentély (adyton) következik. Némely templomnál a főhajót annak hosszában elhelyezett kettős (ritkábban egyszerű) oszlopsor osztja három (illetve két) hajóra. A görög templomnál a hajót külső oszlopsor diszíti; ez az oszlopsor az előcsarnok előtt állhat, vagy a templom keleti és nyugati oldalát előzi meg; leggyakoribb azonban az az eset, hogy az oszlopsor az egész templomot mind a négy oldalán körülfogja, a mi által az aránylag kis templomház nagyobb, díszesebb és ünnepiesebb külsőt nyer. Az oszlopcsarnoktól övezett templom a görög építésnek legsajátosabb és legszebb találmánya.



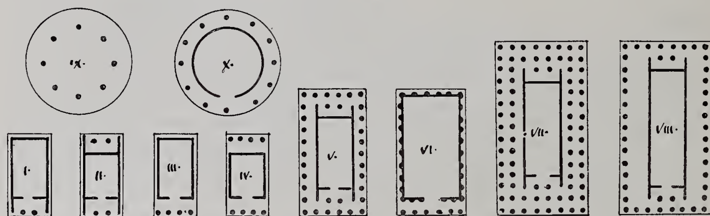
240. kép. Lépcsős följáró a templom keleti homlokzata előtt.

A templomház és az oszlopcsarnok elrendezése szerint a következő templomtipusokat különböztetjük meg (242. kép):

A legegyszerűbb alaprajzot mutatja a homlokpilléres templom, templum in antis, melynél a keletfelé ajtóval nyíló hajóhoz előcsarnok csatlakozik olyformán, hogy annak oldalait a hajónak előreszökő és a homlokzatban pillérrel végződő falai zárják; homlokzatát a homlokpillérek (antae) közé foglalt két oszlop alkotja, ezeken nyugszik a csarnok gerendázata és tetőzete. Ilyen például Nemesisnek régebbi temploma Rhamnusban. Néha a cella hátsó fala mögött is találunk ugyanolyan, homlokpillérek közé foglalt két oszloppal nyiló csarnokot; ennek a megkettőzött templum


241. kép. Az olympiai Zeus-templom lejtős följárója.

in antis-nak példáját nyujtja Artemisnek temploma Eleusisben. Ha a hajó előtt levő csarnok oldalt nyitott és homlokzatát (legalább 4 oszlopból álló) oszlopsor alkotja, keletkezik a prostylos templom, mely azonban nagyon ritka. Példája: Artemis temploma Epidaurosban. Nem sokkal gyakoribb az alaprajznak az a változata, a melynél ilyen, oldalt nyitott s homlokzatában oszlopsortól határolt csarnok a templom hajójának hátsó részéhez is csatlakozik; ez az amphiprostylos, melynek legismertebb emléke Nike temploma Athénnek akropolisán. A görög templomnak legáltalánosabb tipusa a peripteros; így nevezzük azt a templomot, melynél a hajót nemcsak keskeny-, hanem hosszoldalain, tehát köröskörül futó oszlopsor övezi. Maga a templomhajó a fönt elősorolt alaprajzok egyes változatait mutatja: in antis formára épült pl. Asklepiosnak legújabban Kos szigetén kiásott temploma; kettőzött in antis formájú pl. Zeusnak olympiai temploma; prostylos berendezésű Demeter temploma az alsó-itáliai Paestumban; amphiprostylos az athéni Parthenon. Ál- vagy pseudoperipteros-nak nevezték



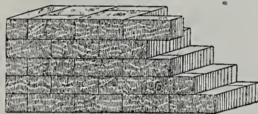
I. In antis-templom. — II. Kettőzött in antis-templom. — III. Prostylos. — IV. Amphiprostylos. — V. Peripteros. — VI. Pseudoperipteros. — VII. Dipteros. — VIII. Pseudodipteros. — IX. Monopteros. — X. Körperipteros.

242. kép. A görög templom alapformái.

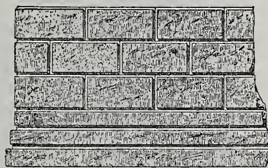
a görögök a templomot akkor, ha a hajót nem különálló oszlopsor övezi, hanem féloszlopok, melyek a hajó falához illeszkednek, ilyen volt Zeusnak óriás méretű akragasi temploma Siciliában; itt a külső oszlopsornak a falhoz támasztott féloszlopokkal való helyettesítését szükségessé tette a siciliai templomoknál használt kő silánysága, a melyből hosszabb, a nagy távolságban álló oszlopok közeit összekötő kőgerendákat nem lehetett faragni. A dipteros-nál kettős oszlopsor foglalja be a hajót, példa rá Apollonnak nagy temploma Miletosban. Ennek az elrendezésnek hátránya, hogy a sok oszloptól alig látni a templom főrészét, a hajót; az oszlopcsarnok helytelenül túlsúlyba kerül a cella fölött. Ha a cellát övező oszlopsor oly távol kerül a faltól, mint a dipterosnál a külső oszlopsor, úgy hogy közte és a fal között még egy oszlopsornak volna helye, pseudodipteros a templom neve, példáját szolgáltatja Artemisnek temploma a Maeander melletti Magnesiában. A rendes, négyszögalaprajzú templomformákon kívül előfordulnak kerek templomok is, kétféle változatban: a monopteros-nál a templomot köralakban elhelyezett oszlopsor alkotja, melyen a tetőzet nyugszik; ez tehát egészen nyilt, külön hajóval nem bíró épület, ilyen volt Róma és Augustus kis temploma az athéni akropolison.

Ha az oszlopsor köralakú hajót foglal be, keletkezik a kör-p e r i p t e r o s, melynek példáját az epidaurosi Asklepios szentélyben levő, ismeretlen rendeltetésű tholos szolgáltatja. A körtemplomok ritkán fordulnak elő a görög építészetben, ellenben gyakoriak a rómaiaknál, kik ezt az elrendezést nagyon kedvelték.

Természetesnek tetszhetik az a föltevés, hogy a görög templom fejlődésében az elrendezésnek most vázolt fokozatait egymásután, tehát az egyszerű in-antis templomon kezdve a peripterosig és dipterosig folyton bővülve érte el. Valójában azonban nem így történt a dolog. A templom legrégibb formájában ugyan a mykenei megaron berendezéséből ismeretes és onnan átvett homlokpilléres előcsarnokkal bővített teremből állott, és ez az ősi forma később is megmaradt a kis szentélyeknek elrendezésében, viszont azonban minden jel arra mutat, hogy az oszlopcsarnokkal övezett templom megteremtése egyszerre, minden átmenet nélkül történt; evvel az oszlopcsarnokkal különböztették meg a halandók lakását az isten házától és azért a peripterost kell a görög templom alaptípusának tekintenünk.



243. kép. Görög templom falának szerkezete (ú. n. isodomos fal).



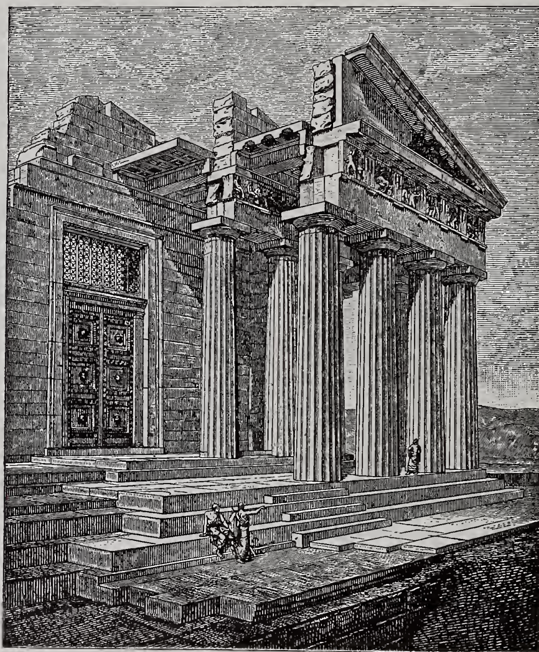
244. kép. Görög fal szerkezete (ú. n. daraszolt fal).

Ebben a formában lép elénk a templom a Heraionban, s mikor a görögök a VIII. században gyarmatokba széledtek el, már ezt a formát vitték magukkal, mint ezt a siciliai görögöktől emelt legrégibb kőtemplomok tanusítják. Ehhez képest a prostylos és amphiprostylos, melyekre csak késón, az V. században kapunk példát, nem ős- vagy átmeneti formák, hanem a peripterosnak mint alaptipusnak egyszerűsítéséből keletkezett elrendezések.

A templomház elrendezése külsejében nem nyert kifejezést, annyira nem, hogy pl. a peripteros- vagy amphiprostylosnál a templom elülső részét misem különbözteti meg hátulsó részétől: ebben a tekintetben is nagy az eltérés a görög templom és a mi templomaink között, a melyeknek belső tagoltságát már külsejök is elárulja.

A hajó f a l a i t kizárólag kőből épitették; égetett téglát a görög építés nem alkalmazott. A mészkőből vagy márványból gondosan megfaragott, egyenlő nagyságú négyszögköveket szigorúan párhuzamos rétegekben helyezték egymásfölé, olyképen hogy a felső sor oldalélei az alsó sor négyszögköveinek közepe fölé kerültek. A falépítésnek ezt az isodomosnak nevezett módját (243. kép) a görögök nagy tökéletességgel mívelték; az egyes kövek élei oly tökéletesen illeszkednek egymás mellé, hogy most is, akárhány ősrégi görög épület megmaradt falánál még egy

hajtűt sem lehet két kő közé becsusztatni. Az egyes rétegek és kövek összekötésére vakolatot nem használtak, a köveket felső vízszintes felületükön vas- vagy bronzkampókkal erősítették egymáshoz; ezeknek a kampóknak a századok szerint változó alakja sokszor fontos segítséget nyujt az épület korának meghatározásánál. A fal alsó részében néha vastagabb, úgy hogy az alsó kőréteg előreszökése párkányt képez. Külső falaknál pl. a Lysikrates emlékének alapzatán (244. kép) a követ sokszor úgy munkálták meg, hogy az élek mentén haladó sávot simára

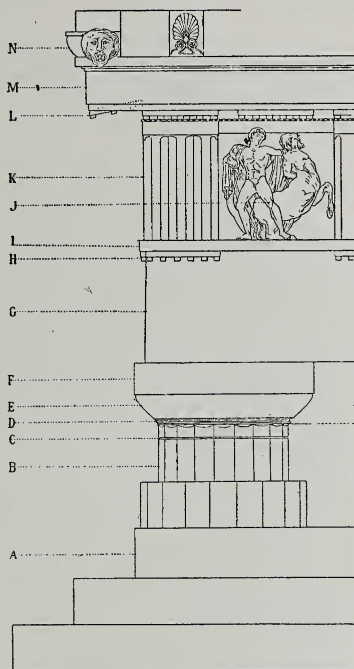


245. kép. Dór templom szerkezete. (A Parthenon egyik sarkának rekonstrukciója.)

csiszolták, s azokon túl a kő egyéb fölülete kissé kiemelkedett. Az alap-, támasztó, s hasonló falaknál még egyre divó polygonalis falszerkezetet nagyritkán a cellaépítésnél is használták; így épült például a rhamnusi régibb templomnak hajója (lásd a 273. képet). A falakban alkalmazott ajtónyílások mindig négyszögalakúak, tehát fönt egyenes kőgerenda zárja. Ablakokkal a hajó nem bírt. A görögök ismerték

ugyan a boltozást, de azt templomaikban az ajtónyílásoknál vagy a mennyezetnél soha sem használták.

A görög építés rendszerében az egyenes vonal uralkodik, a templom szerkezete a teherhordozó merőleges, és a terhet képviselő vízszintes tagok harmonikus és logikus összekapcsolásán alapszik. (245. kép). A görög templomnak legjellemzőbb része az oszlopsor, mely a hajó előtt és megett vagy köröskörül futó csarnokot (pteron) képez. A hajóval egyrészt a közös stylobates, másrészt a közös tető kapcsolja össze szervesen. Az oszlop és a rajta nyugvó gerendázat határozza meg az épületnek művészi jellegét; e két szerkezeti elemnek formai sajátságai és arányai szerint két, egymástól eredetükben és fejlődésükben határozottan elválasztott építési rendszert különböztetünk meg, a dór és az ión rendszert.

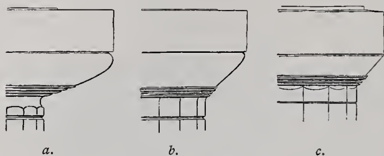


A: stylobates. *B*: oszloptörzs. *C:* bemetszések. *D*: annuli. *C—D :* oszlopnyak. *E :* echinus. *F:* abacus. *G*: architrav. *H* : pálcatag (regula) csöppekkel. *I* : szalagtag (taenia). *J*: metope. *K*: triglyphos. *L*: mutulus csöppekkel. *M*: főpárkány (geison). *N*: vízcsatorna (sima).

246. kép. Dór rendszer.

Dór rendszer. (246. kép). A dór oszlop két részből áll; az oszloptörzsből és az oszlopfőből. Oszlopláb (basis), melyen a mykenei faoszlop nyugodott, hogy a föld nedvessége ellen védve legyen és szilárd alappal bírjon, a dór oszlopnál nem fordul elő; ezen rendszernek oszlopai közvetetlenül a stylobatesen nyugszanak, abból nőnek ki, mint az erdő fái a földből, a melyeknek törzseit eredetileg az épület mennyezetének támaszául alkalmazták és aztán kőben utánozták. Az o s z l o p t ö r z s e, mely néha, régebben egy kődarabból volt faragva (ilyen monolithoszlopok szerepelnek Apollonnak ősrégi korinthosi templománál), később azonban rendesen több egymásra helyezett és faszög segítségével összeillesztett kődobból áll, fölfelé vékonyodik (a vékonyodás az oszlop alsó átmérőjének $^1/_3$—$^1/_5$ közt váltakozik); alsó felében, alig észrevehető (a Parthenonnál pl. az oszlop átmérőjének $^1/_{110}$, az aeginai templomnál $^1/_{80}$ résznyi) kidomborodást (entasist) mutat. A szélesebb alap a biztosabb állás, a kidomborodás pedig a ruganyosság látszatát kölcsönzi a törzsnek. A görög oszlop mindig barázdált; ez a

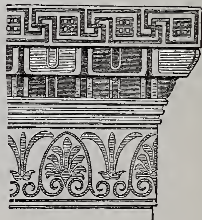
barázdolás a dór oszlopnál 16, 18, legtöbbször 20, ritkán 24, elliptikus vagy körív átmetszésű, egymással élben érintkező, az oszlop hosszában vájt csatornából áll. A barázdák láthatatlanná teszik a törzsnek a kődobok érintkezésében nyilvánuló vízszintes tagoltságát, hangsúlyozzák a merőleges támasznak fölfelé való törekvését és hathatósan emelik az oszlopnak szépségét, mert a csatornák élei- és mélyedéseitől előidézett játéka a fénynek és árnyéknak életet kölcsönöz az oszlop testének. A barázdákat az oszlop fölállítása után vésték a törzsbe, a miről tanuságot tesz többek között a siciliai Segesta templomának ma is fennálló oszlopcsarnoka, melynek oszlopai, mivel a templom soha el nem készült volt, barázdákkal nincsenek ellátva (291. kép).



247. kép. Dór oszlopfők.

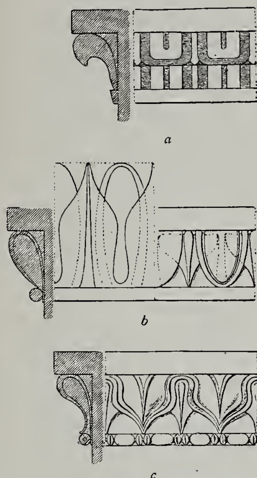
A törzs felső részén van az oszlop nyaka (hypotrachelion), melyet alul egy vagy több, a barázdákat keresztező bemetszés, fönt 3—5 zsinór vagy gyürű (annuli) határol. Egyes régebbi emlékeken a nyak táján homorú szűkülés van, melyet vésett levélkoszorú diszít (v. ö. 283. kép).

A támasz és a teher között átmenetet képező oszlopfő alsó, a rendszert jellemző tagja az echinus. Ez tálalakú korong, mely mintegy a reánehezedő súly hatása alatt kiduzzad, alul pedig a már említett többszörös zsinórral van körülkötve, megerősítve. Az echinus alakja híven tükrözteti vissza az illető épületnek korát (247. kép) a régi emlékeken nyomottabb, messze kiszökik és erősen kiduzzad (*a*); az építés klasszikus korában magasabb, meredekebb lesz keresztmetszetének oldalgörbéje (*b*); a késő emlékeken oldala élettelen egyenessé változik (*c*), úgy hogy az echinus fölfordított csonkakúphoz lesz hasonló. Az oszlop kerek formái és a gerendázat egyenes vonalú tagjai között közvetít az echinuson nyugvó négyzetlap, az abacus. A dór oszlop echinusa és abacusa síma, dísztelen. Az oszlop kezdetben alacsonyabb, zömökebb, később megnyúlik és karcsúbbá lesz, magassága alsó átmérőjének 4—$6^1/_2$-szerese között váltakozik; az athéni V. századbeli templomokon (pl. Parthenon) az átmérő kb. $5^1/_2$-szer foglaltatik az oszlop magasságában. Ugyanezt a változatosságot tapasztaljuk az oszlopoknak egymástól való távolságában is, ez az oszlopok tengelyei között számítva az alsó átmérő $1^1/_4$—$2^3/_5$-szerességig terjed.


248. kép. Dór homlokpillér feje.

Az oszlop szerepét vivő homlokpillérek feje az oszlopfőhöz hasonló tagoltságú (248. kép); legfölül az abacusnak megfelelő kiszökő lapja van, festett maeander-díszszel; az alatta következő és az echinust helyettesítő részére stilizált levéldísz (kyma) van festve; legalul — az oszlop nyakának megfelelő részén — festett palmettasort látunk. A kyma vagy

kymation jelképes kifejezése a súly hatásának. A kymát stilizált levélsor alkotja, melynek egyes, a pillért vagy oszlopot övező levelei a reá nehezedő teher hatása alatt felső részökkel többé-kevésbbé kifelé görbülnek, és félig (249. kép, *a*), vagy egészen (*b*, *c*) lefelé hajlanak, úgy hogy a levél vége tövéig ér le. A levél formája és stilizálása és a ki- és lefelé hajlást mutató oldalmetszet változása szerint megkülönböztetünk (249. kép) dór, ión és lesbosi kymát. A kymát mint jelképes diszítő formát a homlokpillér fején kívül mindenütt alkalmazzák, a hol a fölülről ható terhet éreztetni akarják.

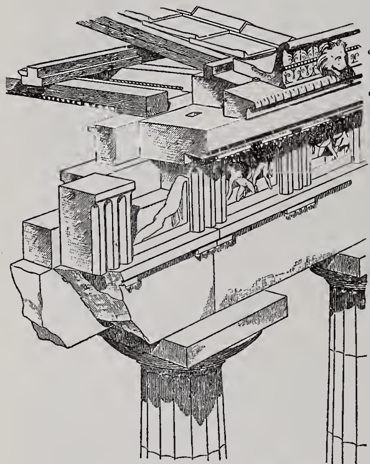


249. kép. Dór, ión és lesbosi kyma. (Oldal- és homloknézetben.)

Az oszlopokon nyugszik a gerendázat, melynek három része van: az architrav, a fríz és a főpárkány (250. kép). Az a r c h i t r a v (epistylion) hatalmas, oszloptól oszlopig terjedő, vízszintesen fekvő kőgerenda. Rendesen síma, dísztelen, ritkábban paizsokkal vagy fölirattal van ellátva; az assosi templom (Kis-Ázsiában) architravja kivételesen reliefdíszt mutat. Fönt kiugró plasztikus szalagtag (taenia) határolja. A taenia alatt szabályos távolságban, az oszlopok és oszlopközök közepének megfelelően, és a felettök levő triglyphekkel egyenlő szélességű plasztikus pálcatagot (regula) látunk, a melyből 6—6 hengeralakú kis csöpp (guttae) csüng le. Az architrav magassága az oszlop alsó átmérőjének $^2/_3$—$^5/_6$-a között váltakozik, a Parthenonnál az oszlopátmérő $^3/_4$-ének felel meg. Az architrav tartja a vele egyenlő vagy néha magasabb (kivételesen alacsonyabb) f r í z t (zophorost), mely hármas rovatok (triglyphos) és gerendaközök (metope) váltakozó sorából áll és a dór rendszernek egyik jellemző, sajátos tagja. A t r i g l y p h e k kis pillérek, melyeket a középen két egész, két szélén fél-fél (összesen tehát három egész) háromszög metszetű, merőlegesen vájt barázda (caniculi) képez, fönt pedig vízszintes szalag zár. Minden oszlop és oszlopköz közepének egy-egy hármas rovat felel meg, melynek szélessége átlag az oszlop alsó átmérőjének felével egyenlő. A fríznek a hármas rovatok között fekvő részét, mely eleinte talán nyitott volt, egy rendesen reliefekkel diszített (sokszor azonban pl. Paestumban, Aeginában síma felületű), a triglypheknél mélyebb síkban elhelyezett négyzetes kőlappal (m e t o p e) födték. Mivel a hármas rovat az oszlop középső tengelye fölött van elhelyezve, de az oszlopnál keskenyebb, a fríz sarkán szabad, egy metopelap elhelyezéséhez azonban nem elegendő nagyságú rész maradt volna üresen; hogy ezt elkerüljék és a frízt mindig hármas rovattal zárják, a fríz sarkában levő triglyphet kifelé tolták; a mellette levő metope ezáltal szélesebb lett volna s a fríz felosztásában azonnal szembetűnő aránytalanság állott volna elő, ha ezt az egyenlőtlenséget ellen nem súlyozza az oszlopsor elhelyezésének az a sajátsága, hogy a sarok felé eső két oszlop rendesen a többi oszlopnál

szorosabban került egymás mellé, úgy hogy az oszlopköz a sarkoknál kisebb mint az oszlopsor közepén.

A gerendázat harmadik, befejező részét a főpárkány (geison, corona) alkotja, mely messze kiszökik, hogy az alatta fekvő részeket az eső ellen megvédje. (251. kép). A főpárkánynak szabadon lebegő alsó része rézsút ki van vágva, úgy, hogy a végén magasabb, mint ott, a hol a frizzel érintkezik. E kivágás híján az esőcseppek az alsó lap mentén leszaladhattak volna a frizre és annak festését megrongálták volna. A geison alsó részét a triglyphek és metopék felett négyszögű kőlapok (viae, mutuli) borítják, rajtuk hármas sorban hatosával elhelyezett 18 csöpp csüng alá. Ezek a kőlapok a triglyphekkel egyenlő szélességűek, minthogy pedig a metopék rendesen szélesebbek, mint a triglyphek, a mutulik között keskeny szabad tér áll elő. A főpárkány felső szélén kyma húzódik végig. A geison magassága az oszlop alsó átmérőjének $^1/_3$—$^1/_5$-ét, előrehajlása ugyanannak a mértékegységnek $^1/_2$—$^1/_3$-át teszi. A fejlődés folyamán az oszlopok karcsúbbak, magasabbak lesznek; a gerendázat pedig alacsonyabb, míg pl. az olympiai Zeus-templomnál a gerendázat úgy viszonylik az oszlop magasságához, mint 1 : 2·53, addig a Parthenonnál már az 1 : 3·55 arány uralkodik, a mely a nemeai templomnál 1 : 4·16-os arányszámra emelkedik.



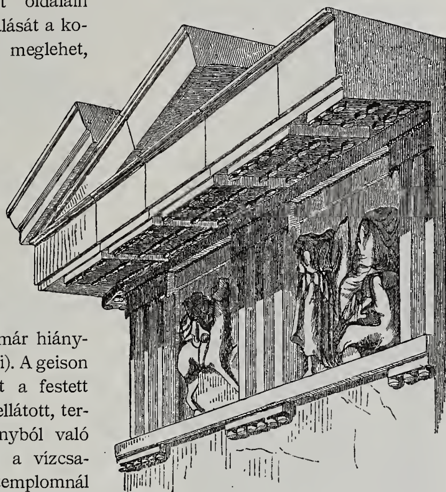
a: architrav. *b*: regula cseppekkel. *c*: fríz. *d*: főpárkány (geison). *e*: sima, (vízcsatorna) vízhányó oroszlánnal.

250. kép.
Dór templom gerendázata és tetőszerkezete.

A dór gerendázat alkotó részei még világosan magukon viselik a fából való építkezés sajátságait. A triglyphek pl. megfelelnek a mennyezettartó fagerendák végeinek, melyek a homlokzat architrávján nyugodtak és melyeket, hogy a gerendafej esetleges repedéseit eltüntessék, barázdált deszkalappal födtek; a fedőlapot pedig az architrav felső szélével (a taeniával) alulról a pálcatagon át vert szegekkel erősítették meg; mert hogy (a regulae- és mutuli-) cseppek, csakis a faépítésnél alkalmazott szegeknek utánzásai, azt bizonyossá teszi az ilyen cseppek kőből való faragásának nehézsége; ilyen formákat kőépítés nem hoz létre. Mikor az épület gerendázatát kőből állították elő, megtartották a faépítésnél szerkezetileg is indokolt és a homlokzaton már megszokott formákat diszítésként, bár akkor a mennyezettartó gerendákat már nem is az architrávra nyugtatták (v. ö. 245. kép). A gerendavégek közötti részt elzáró falapokat kőlapokkal helyettesítették, ezek a metopék. Hogy mennyire ragaszkodtak a faépítésnél megszokott, hagyo-

mányos formákhoz akkor is, mikor ezeknek a kőből alkotott gerendázatnál tulajdonképpen már semmi értelmük nincs, azt tanusítják például a régi kőtemplomok főpárkányát fedő terrakották is. Ezeknek a párkányt teljesen befogó geison-terrakottáknak a fapárkánynál az a fontos rendeltetésük, hogy a fát megvédjék az esőnek korhasztó hatása ellen, de teljesen felesleges, hogy kőpárkányt terrakottával födjenek s ime, jó ideig mégis használatban maradtak a siciliai régi templomoknál s az olympiai kőgerendázatú kincsesházaknál.

A templom keskeny oldalainak főpárkányán háromszögű, rendesen szoborművekkel diszített o r o m f a l a t (tympanon, aetos) látunk, (239. kép) mely az épület nyeregtetejének a homlokzat oldalain való zárása. Az oromfal feltalálását a korinthosiaknak tulajdonították; meglehet, hogy ott alkalmazták legelőször a lapos tető helyett a nyeregtetőt, a melynek az oromfal természetes következménye. Az oromfal magassága a tető magasságának megfelelően szélességének $^1/_8$—$^1/_9$-ét éri el, oldalai tehát enyhe hajlásúak; az alappal 13—14 fokú szöget alkotnak. Az oromfal lejtős oldalain folytatódik a geison, de rajta már hiányzanak az alsó fedőlapok (mutuli). A geison fölött emelkedik befejezésként a festett vagy plasztikus levéldíszszel ellátott, terrakottalapokból vagy márványból való v í z c s a t o r n a (s i m a). Ez a vízcsatorna a legtöbb attikai dór templomnál csak az oromfal oldalai fölött fordul elő és kétoldalt, a tympanon alsó sarkaiban vízhányó oroszlánfejjel záródik. Ha a sima a templom hosszoldalain is folytatódik, akkor rajta szabályos közökben vízhányó oroszlánfejek szolgálnak az esővíz levezetésére. Sokszor azonban a simából oroszlánfejek helyett rövid csöveken át ömlik le az esővíz. Ha a hosszoldalakon nincsen sima, az eresz pótlásaként terrakotta vagy márvány palmetták sora koronázza a geisont (246. kép. *N.*).



251. kép. Dór fríz és geison.

Az oromfal csúcsán és két szélén oromdísz (akroterion) alkalmaztatik, mely hol egyszerűbb, palmetta, bronzháromláb, hol meg kis szobormű; griffet ábrázolt pl. a müncheni Glyptotheknek az aeginai templomról származó oldalakroterionja (252. ábra). A templomot nyeregtető fedte; mivel ennek váza fagerendákból állott, valamennyi görög templomnak teteje teljesen elpusztult. A tető fedésére terrakotta-

vagy márványból faragott cserepeket használtak (250. kép); ilyenek nagy számban és különböző alakban maradtak ránk.

A görögök a dór oszlopot férfihoz hasonlították, mert arányai erőteljesek, díszítése mérsékelt, józan elrendezésű egészében, erejével és komoly egyszerűségével a férfitest szépségére emlékeztette őket. A dór stílus hazája Hellas, nevezetes emlékei maradtak ezenkívül a nyugati dór gyarmatokban, Siciliában és Alsó-Itáliában. Kis-Ázsiában ritkák a dórrendszerű templomok. — A görög építés másik rendszerének hazája Kis-Ázsia, melynek ión lakossága a Keleten dívott elemekből alkotta meg az ión oszlopot. Az ión oszlop határozott ellentétben áll a dór oszloppal: ennek egyszerű, világos formáit, szigorú megkötöttségét, amannál gazdagabb, szabadabb tagozás váltja fel, részei önállóbbak, díszítése változatosabb, arányai karcsúbbak. Karcsúbb alakja és gazdag díszítése miatt a női testhez hasonlították, mint a dór oszlopot a férfitesthez.

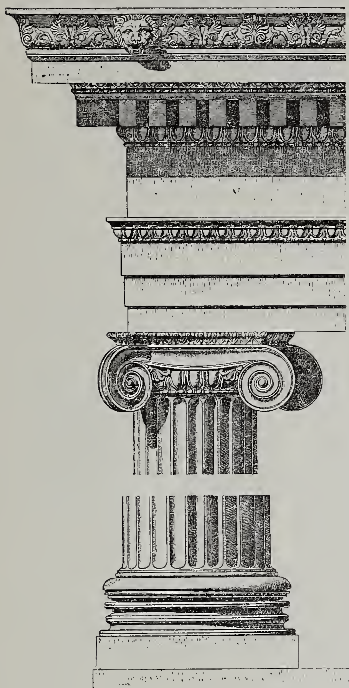
Ión rendszer. Emlékei két változatot mutatnak, az egyiket a kisázsiai (pl. a prienei Athena templom, 253. kép), a másikat az attikai (pl. az athéni Erechtheion, 254. kép) épületek képviselik. Az oszlop ugyanolyan talapzaton emelkedik, mint a dór. Az ión oszlopnak a törzsön és fejen kívül állandó része az oszlopláb; míg az alacsony és erős dór oszlop magában is biztosan megáll, addig a karcsú, magas ión oszlop biztos állása érdekében megköveteli, hogy külön, szélesebb oszlopjábra helyezzék. Az oszlopláb kétféle, ión és attikai. Az elsőt (253. kép) rendesen négyzeteslap (plinthus), két homorú oldalmetszetű korong (trochilus) és ezek fölött egy domború oldalmetszetű korong (torus) alkotja; a korongokat plasztikus zsinórok (astragaloi) kötik össze egymással. A torust majd egészen, majd csak alsó felében barázdák fonják körül. Az attikai ión oszlop lábának (254. kép) nincsen plinthusa, hanem egy domború alsó (torus), egy homorú középső (trochilus) és egy domború felső korongból (torus) áll. A középső korong homorú oldalmetszete lent kijebb hajlik, ennek megfelelően az alsó torus nagyobb átmérőjű, mint a felső torus. A trochilus rendesen sima, a torusokat sokszor zsinórzat fogja körül, néha (254. kép) a felső torust szalagfonat borítja. Az oszlopláb magassága átlag egy fél oszlopátmérővel egyenlő. Az oszlop törzsének (mely fönt a fejnél, lent a lábnál kis karimával kihajlik) vékonyodása csekélyebb, mint a dór oszlopnál, (az Erechtheion oszlopainál pl. az átmérőnek $^{1}/_{6}$ részét teszi); kidomborodása (entasis) alig látható. A barázdák, melyeknek rendes száma 24, néha több is, mélyebbek, félkör metszésűek és egymással nem érintkeznek élben, úgy, hogy közöttük merőleges sík szalagok maradnak. A barázdák, ismét eltérőleg a dór



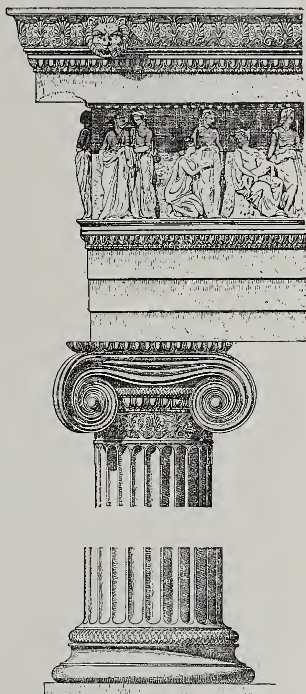
252. kép. Oromdísz, az aeginai Aphaia-templom tympanonjának széléről.

oszlopétól, a láb fölött és a nyak alatt félkörben végződnek. Külön jelzett oszlopnyak csak némely attikai-ión emléken fordul elő; az Erechtheion oszlopain (254. kép) domborművű virágfűzér (anthemion) alkotja.

A teher tartását, a súlylyal szemben kifejtett ellentállást, valamint az oszlopkerek formáiból az egyenlő vonalú gerendázathoz való átmenetet kifejező oszlopfő három részből áll, echinusból, volutatagból és abacusból. Az echinus korongja



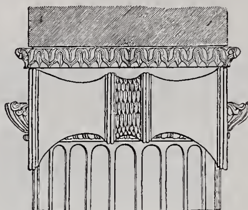
253. kép. Kis-Ázsiai ión rendszer. (Athena temploma Prieneben.)



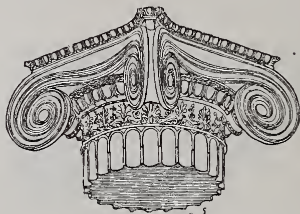
254. kép. Attikai ión rendszer. (Az Erechtheion északi csarnoka.)

alacsonyabb mint a dór echinus; ennek az oszlopfőt alúl körülkötő, erősítő zsinórzatát itt vésett gyöngysor helyettesíti, az echinus oldalait szintén reliefben kidolgozott tojásfüzér, a kymának az ión rendszert jellemző alakja diszíti, néha (254. kép) még szalagfonat is fogja körül felső részén. Az echinuson nyugszik a párnázat,

az ión oszlopnak legsajátosabb része, mely jobb- és baloldalt csigavonalban (v o l u t a) kanyarodik befelé és kis korongban, ú. n. szemben végződik. A két volutát vagy fölfelé domborodó (pl. a phigaleiai templom oszlopfején), vagy fönt egyenes, lent pedig lefejé hajló szalag köti össze (az utóbbi a rendes, 253—4. kép). A volutatag az oszlop elülső és hátulsó oldalát diszíti, oldalnézetben csak a pár-



255. kép. Ión oszlopfő oldalnézetben.



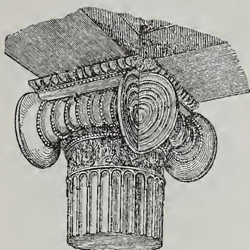
256. kép. Ión sarokoszlop feje. (Kivülről tekintve.)

názat látszik, melyet zsinórzat köt körül és a mely közepén erősebben van összefűzve mint oldalain (255. kép). Az a körülmény, hogy az ión oszlopfő nem mutatja mind a négy oldalán ugyanazt az alakítást (mint a dór oszlopfő), arra látszik utalni, hogy eredetileg csak homlokpillérek között szereplő oszlopokon használták; később, mikor ión oszlopokkal peripteros templomot is vettek körül, szükségessé vált, hogy a sarkokon alkalmazott oszlopok fejeinek külön alakot adjanak, mely a homlokzat és a hosszú oldalak felől ugyanazt a formát mutassa. Azért a sarki oszlopoknál olyképen módosították, hogy ott a kifelé néző két oldalon alkalmazták egymás mellett a volutatagokat, melyek érintkezésükben, hogy a csigavonalas zárás kifejlődhessék, 45° szög alatt ugornak ki (256. kép). Belülről nézve az ilyen sarki oszlopnál ennek megfelelően a zsinórzattal átkötött párna kerül egymás mellé (257. kép). A volutatagon nyugszik az alacsony lappá összezsugorodott a b a c u s, melyet plasztikusan megfaragott ión kyma, a tojásfüzér (254. kép), vagy lesbosi kyma (253. kép) diszít.

Az ión oszlopfőnek egy különös válfaját mutatja 258. képünk, mely Kis-Ázsiának aeol vidékein és szigetein fordul elő és azért az a e o l o s z l o p f ő nevét nyerte. A neandreiai templomból (a Troasban) származó oszlopfőn az oszlop nyakát levélfüzér fogja körül, erre közepén kiduzzadó, sajátságos kyma következik, a melyből két egymás mellett merőlegesen felemelkedő, erőteljes voluta ágazik ki és ezek között legyezőszerűen elhelyezett levelek láthatók. Ez az oszlopfő nyakának alakításában a perzsa oszloppal (v. ö. 169. kép), volutáiban cyprusi oszlopfejekkel (v. ö. 187. kép) mutat rokonságot; hasonlóan faragott oszlopfejek óattikai és delosi emlékeken is fordulnak elő; úgy látszik azonban, hogy a VI. évszáztól kezdve az ión oszlopfő teljesen kiszorította.

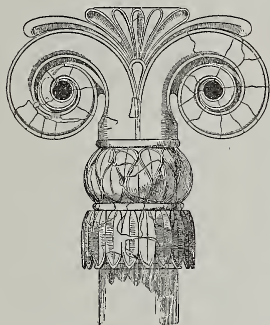
Az ión oszlop karcsúbb mint a dór, magassága (beleértve plinthusát) az alsó átmérőnek $8^1/_3$—10-szerese között váltakozik, ezen arányok alól kivételt

tesznek az attikai kis ión templomok, a hol, nyilván a dór stíl hatása alatt, az oszlop magassága csak $7^2/_3$—$8^1/_4$ átmérőt ér el; az oszlopfő kbelül egy $^1/_2$ oszlopátmérőt tesz ki. Az oszlopoknak egymástól való távolsága az oszloptengelytől számítva az alsó átmérőnek $1^1/_2$—3-szorosáig terjed. A homlokpillérek lába az oszlopéhoz hasonló tagoltságú, fején az ión oszlopfő részeit látjuk a párnatag kivételével (259. kép): alul gyöngysorok közé foglalt plasztikus palmettasor az oszlop nyakának megfelelő szélességben; az echinus helyét kettős (ión és lesbosi) kyma jelzi, efelett pedig a kiszökő, alacsony abacusrész következik.



257. kép. Ión sarokoszlop feje. (Belülről tekintve).

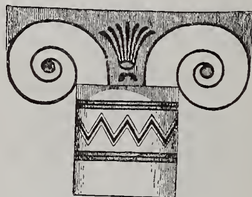
A gerendázat a dórhoz hasonlóan tagozódik. Az architrav (epistylion) látszólag három (ritkán két) egymásfölött gyöngén kiszökő keskeny gerendából áll, tényleg azonban egy kőgerendából van faragva; fönt gyöngysor, kyma és keskeny párkány határolja. A fölötte következő fríz nem mutatja a dórnak rithmikusan váltakozó triglyphek és metopékból álló tagoltságát, hanem osztatlan, sima szalag, melyet sokszor domborművek (thrinkos, zophoros = képszék, képszalag), vagy néha faragott levélékítmény diszít, utóbbi esetben kosmophoros a neve. Némely kis-ázsiai ión emléken azonban hiányzik a fríz; és fölötte valószínű, hogy eredetileg az ión rendszernek nem is volt fríze, hanem, hogy azt csak később a dór gerendázattól vette kölcsön. Az ión architrav magassága $^5/_6$—$^9/_{10}$ oszlopátmérővel egyenlő, s ugyanoly magasságú a fríz is; ezt is fönt plasztikus gyöngysor és kyma zárja. A főpárkány (geison) messze kiszökik; az alsó fedőlapok (mutuli) azonban hiányzanak rajta. A főpárkány, melynek az ión templom nagyobb magassága következtében messzebbre kell kiszöknie, súlyának könnyítése céljából alsó felében olyformán van kivágva, hogy kis közöktől elválasztott apró kockákat, úgynevezett fogsort (geisipodes) (253. kép) képez. Ez szerkezeti jelentőségű, a mennyiben a párkánynak felső, még jobban kiálló, ismét gyöngysorral és kymával elválasztott részét tartja; ez az elrendezés azonban csak a kisázsiai emlékeken fordul elő, az attikai ióntemplomok nélkülözik a fogsort (254. kép). A gerendázatot koronázó vízcsatorna (a sima) plasztikus levélsoros díszszel és vízhányó oroszlánfejekkel van ellátva. A főpárkány magassága az ázsiai ión emlékeknél $^3/_4$, az attikaiaknál $^1/_2$ oszlopátmérőt tesz ki; amott az oszlopátmérő $^2/_3$, emitt $^3/_8$—$^1/_2$ részével szökik előre.



258. kép. Aeol oszlopfő Neandreiaból.

Az ión gerendázat is a faszerkezetből magyarázható; csakhogy itt, Ázsiában, úgy látszik vékonyabb fagerendákat (pálmafát) használtak az építésnél, mint a dór stil hazájában, a tölgyfaerdőkben gazdag Hellasban; s ezeket a vékonyabb fagerendákat kettesével, hármasával helyezték egymás fölé, innen az architravnak hármas tagoltsága. A mennyezettartó gerendákat is vékony fatörzsekből állították össze, melyeket ennélfogva sürűbben helyeztek el egymás mellett; ezek végeinek kőből való utánzását képviseli a fogsor. A mennyezettartó gerendák az architravon nyugodtak s tényleg tapasztaljuk, hogy a fogsor az ión stilus hazájában, a régibb emlékeknél (v. ö. a kisázsiai sziklasírok homlokzatát, 202. kép) közvetetlenül az architrav fölött következik; a frízet csak később, a dór gerendázat mintájára ékelték az architrav és a fogsor közé; az utóbbit pedig akkor, a mikor szerkezeti jelentősége már feledésbe ment, el is hagyták egészen (az attikai emlékeknél). Ilyen eredet mellett egészen természetes, hogy a dórral egyenlő elrendezésű oromfal lejtős oldalain végigfutó főpárkány alatt fogsort nem találunk. A voluta-tag is a faszerkezetből származtatható le, benne annak a kis fadarabnak, a nyeregfának diszítményes kifejlesztését látják, a melyet minden faépítésnél (az állványoknál ma is) a tartó merőleges gerenda és az arra fektetett vízszintes gerenda közé szoktak beékelni. A volutás párnatag ennélfogva az ión oszlopfőnek legfontosabb és legeredetibb része. 260. képünk egy VI. századbeli, Delos szigetéről származó ión oszlopfejet mutat, mely csakis a nyeregfának kőben való utánzásából áll, a csigavonalas diszítményt még nem plasztikusan, hanem csak festéssel fejezték ki rajta. A későbbi ión oszlopfők echinus és abacus tagja tehát csak másodrendű tagok, melyeket később — bizonyára a dór minták után — alkalmaztak a párnatag alá és fölé. Az ión templom tetejének szerkezete és födése olyan, mint a dór templomnál.


259. kép. Ión homlok-pillér feje.


260. kép. Ős ión-oszlopfő.

A dór oszlop idegen reminiscentiát nem mutat, mert semmi sem jogosít föl arra, hogy a benihasszáni sírok ú. n. protodór oszlopaiban (v. ö. 70. kép) lássuk a dór oszlopnak ősét és teljesen indokolatlan minden kisérlet, hogy azt idegen földről származtassuk. Mert a dór oszlop a görög nép szellemének önálló terméke, melynek eredete a mykenei építés homályába vész, a hol annak elemeit megtalálhatjuk. Az ión oszlopnak ellenben több sajátsága bizonyítja, hogy a kisázsiai iónok e rendszer megteremtésénél némi tekintetben keleti minták után indultak. Kis-Ázsia ión és aeol lakossága a keleti szomszédjaival való érintkezésében ismerkedhetett meg a volutával, mely azoknál diszítő elemként már régen dívott, mielőtt még a kisázsiai görögök templomokat építettek volna. Az ión oszlopnak másik sajátsága, a külön oszlopláb, szintén az ázsiai építés oszlopaiban bírja ősi példáját. Ugyanoda

utal a barázdák keskenyebb volta és nagyobb száma, sőt a barázdolásnak a dór oszlopétól elütő, külön eredetre valló formája is ázsiai, korábbi időből származó mintákra vezethető vissza. Az ión oszlopot jellemző néhány vonás eredetének gyökerei tehát a keleti művészet talajából fakadtak; az elemek alkalmazásának módja és a rendszer egészének megteremtése azonban a kisázsiai görögök érdeme. A fejlődés későbbi fokain a dór és az ión rendszer egymásra gyakorolt kölcsönös hatást, még pedig a dór nagyobb mértékben az iónra, mint viszont. Ez a hatás a fríz átvételében és a cellának a mykenei megaronból eredő dór cellához hasonló berendezésében nyilvánul legszembetünőbben. A két rendszer párhuzamos fejlődésének és egymásra gyakorolt hatásának mintegy szimboluma, hogy a dór és az ión stilus legszebb emlékei a görög építés virágkorában, Perikles századában egymás mellett, Athén akropolisának közös talaján jelennek meg békés egyetértésben. Ott a sors kedvezése folytán ma is, egymás szomszédságában áll fenn a dór építés remekműve, a Parthenon és az ión stilusnak egyik legszebb alkotása, az Erechtheion.

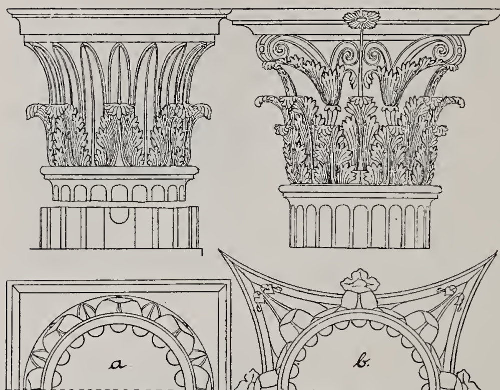


261. kép. Korinthosi oszlop és gerendázata. (Lysikrates emlékéről, Athénben.)

Az ión rendszernek legszabadabban változó eleme az oszlopfő, mely a dór rendszernek a századok folyamán alig módosuló oszlopfejével szemben eredeti egyszerű formáját folyton új részletekkel és diszítésekkel látja el. Az oszlopfő kiképzésében megszokott szabadság tette lehetővé, hogy az ión rendszerben fölépített templomoknál az V. század folyamán egyszerre egy teljesen új, a dór- és ióntól merőben különböző oszlopfejet alkalmazzanak, a korinthosi oszlopfőt.

A korinthosi oszlopfővel ellátott oszlop nem jelent új rendszert a görög építésben; a korinthosi oszlopokkal épített emlékek ugyanis az oszlopnak és a gerendázatnak formáiban és arányaiban semmiféle újítást nem hoztak létre; az ilyenfajta emlékek teljesen az ión rendszernek szerkezeti és diszítő formáit tüntetik föl avval a különbséggel, hogy a volutás oszlopfejet a kehely alakú levéldiszes oszlopfő helyettesíti; azért a görög építészetben korinthosi rendszerről, stilről csak oly értelemben beszélhetünk, mint az ión stilű emlékeknek egy csoportjáról.

Korinthosi oszlop. Az oszlop lába ugyanolyan, mint az attikai ión emlékeké; a törzs és barázdolásának módja is egyezik az ión oszloppal. (261. kép.) Jellemző része az oszlopfő. Ennek föltalálását Vitruviusnak egy kedves meséje a Kr. e. V. évszázban virágzó Kallimachos szobrásznak tulajdonítja. Egy fiatal korinthosi leány halála után, így olvassuk ezt Vitruviusnál, annak dajkája úrnőjének kedvelt játékszereit virágkosárban helyezte sírjára és a kosarat téglával födte le, hogy a játékszereket az eső ellen megvédje. Tavaszszal azután a sírból kihajtó akanthos virág levelei a kosár köré fonódtak, annak oldalait beföd-ték, a virágnak feljebb növő szárai pedig a tégla alatt kifelé kunkorodtak. Az arra sétáló Kallimachos szobrász észrevette a természetnek ezt a kedves játékát és a szép látványtól ösztönzést nyert, hogy hasonló diszítésű oszlopfejeket faragjon. Ez természetesen csak mese. A virágdiszítésű kehelyalakú oszlopfők már ezer évvel előbb fordulnak elő Egyiptom épületein (v. ö. 75—77. képeinket) s másutt is, a mivel azonban nem akarjuk mondani, hogy a görögök onnan vették kölcsön az oszlopfőnek ezt az alakját. Lehetséges ugyan, hogy idegen minták lebegtek szemeik előtt; a diszítésül használt virágnak megválasztása, melyet festésben és faragásban halotti emlékköveiken, a steléken, régtől fogva alkalmaztak, mindenesetre bizonyos önállóságot, eredetiséget biztosít a görög levéldíszes oszlopfőnek.



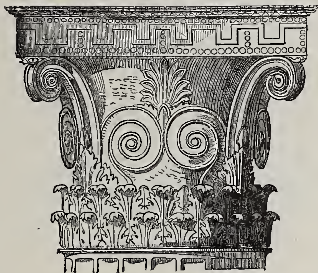
a: a Szelek tornyáról, *b*: az Olympieionról (Athénben).

262. kép. Korinthosi oszlopfők.

Görögországban az V. század óta lép fel a korinthosi oszlop, de csak szórványosan, egyes emlékeknél; a hellenizmus idejében általánosabbá válik használata, a rómaiak tovább fejlesztették az oszlopnak ezt a formáját és valamennyi görög oszlop közül ezt alkalmazták legszivesebben épitkezéseiknél.

A korinthosi oszlopfőnek több változata van. Egyszerűbb formájában két virágkehely fogja körül az oszlopnak felső, a törzstől gyűrűtaggal (vagy néha gyöngysorral) elválasztott részét, az alsó kelyhet akanthos, a felsőt nádlevelek alkotják. Ezek fölött nyugszik a négyzetes abacus. (262. kép, *a.*) Fejlettebb formájában kettős (8—8 akanthos levéltől alkotott, az oszlopfő alsó részét fedő) virágkehelyből, magasabbra nőtt akanthos levéltől szegélyezve, nyolc erősebb szár emel-

kedik ki, melyek kettesével az abacus sarkai alatt volutaszerűen lefelé kunkorodnak; a két-két sarok között támadt közöket a levélkoszorúból kinövő apróbb voluták töltik be, a melyek fölött az abacusnak körívszerűen behajló oldallapjain virágdísz látható. (262. kép, *b*). Leggazdagabbak az athéni Lysikrates-féle emléknek oszlopfői, a melyek alatt a törzsnek barázdái is már levélszerűen végződnek. A virágkelyhet kettős levélsor alkotja, az alsó egyszerűbb, nádszerű levelekből áll, az e felett látható akanthos sor levelei között rózsák láthatók, a kinövő szárak az abacus hosszoldalain le- és fölfelé kuńkorodnak, a fölfelé növőket palmetta koronázza. (261. kép). A korinthosi oszlopfőnek egy korai példáját ismerjük az V. század első felében épült phigaleiai Apollon-templomból (263. kép); legszebb valamennyi társa között az az oszlopfő, mely az alig néhány évtizeddel később emelt epidaurosi tholos romjaiból került elő (264. kép). A francia Chipiez azt vitatja, hogy a korinthosi oszlopfő díszét eleinte ércből készítették (a föltalálás helye híres volt bronzöntő műhelyeiről); ez az anyag kiválóan alkalmas a levéldísz gazdag formáinak visszaadására s van is róla tudomásunk, hogy némely épületen bronzból valók voltak a korinthosi oszlopok fejei; a megmaradt oszlopfők azonban mind márványból faragvák; igen gyakran egészen meg voltak aranyozva.



263. kép.
Korinthosi oszlopfő Phigaleiából.

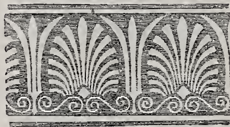
A korinthosi oszlopfő tagoltságának az iónnal szemben az az előnye, hogy az abacus sarkai alatt összeérő voluták szerencsés átmenetet képeznek az oszlop kerek formáitól a gerendázat szögletes formáihoz és hogy négy oldalának egyenlő alkotása folytán, épp úgy mint a dór oszlopfőnél, semmi nehézség sem merül föl az épület sarkaiban álló oszlopok használatánál. A korinthosi oszlopok az iónhoz hasonló arányokat mutatnak, az emlékeken $8^4/_5$—$10^7/_{10}$ átmérőt tesz ki az oszlop magassága, az oszlopfő azonban az iónnal magasabb. Lysikrates emlékén pl. $1^1/_2$ átmérőt



264. kép. Korinthosi oszlopfő az epidaurosi tholosból.
(Athén, Nemzeti múzeum.)

tesz ki, ugyanezen emléken a gerendázat magassága $2^2/_3$ oszlopátmérővel egyenlő. A gerendázat ión: hármasan tagolt architravból, síma vagy reliefdíszű frízből áll, e fölött a kis-ázsiai emlékekről ismert fogsor következik. (261. kép). A hellenisztikus kor újítása, hogy a fogsor fölött a geison kiszökő részének tartására fekvő S betű alakú gyámokat alkalmaznak, mely utóbbiak néha egyenesen a fogsor helyébe lépnek.

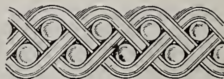
Az oszlop és gerendázatának minden tagja szerkezetileg indokolt, az egésznek legalább eredete szerint szükségszerű része. Az épület egyes részein szigorú arányosság és szimmetria uralkodik; az arányoknak ez a törvényszerűsége azonban sohasem válik merev, változhatatlan szabálylyá, hanem elegendő szabadságot enged az építőművésznek és számtalan kombinációra, eltérésre ad alkalmat, a minthogy minden egyes épületen az arányokban új és új változatokat, sajátosságokat találunk.



265. kép. Palmetta-diszítmény.

Az épületek minden egyes tagja oly művészi formát nyert, mely az illető részletnek szükségességét és szerkezeti rendeltetését világosan és érthetően fejezi ki. Ugyanezt a célt szolgálja az épület egyes részein alkalmazott festett vagy plasztikusan kifaragott diszítmény.

A görög diszítmény részint geometriai jellegű, részint az élő természetből, első sorban a növényvilágból van merítve. A növénydiszítmény nem mutatja az élő természet naturalisztikus, szabad utánzását, hanem mindig stilizált és szigorúan szimmetrikus. A diszítmény sohasem fordul elő mint egyszerű térbetöltő elem, hanem jelképesen elmondja a vele diszített épületrésznek szerkezeti szerepét, úgy hogy alkalmazásának is megvannak a maga törvényei; a szerint, hogy valamely épülettag szabadon áll avagy terhet tart, összekötő avagy erősítő minőségben használtatik, más és más diszítményt kap.



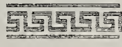


266. kép. Szalagfonat-diszítmény.

Látttuk, hogy azoknak az épületrészleteknek, melyekre valamely teher nehezedik pl. az echinusnak, rendes diszítménye, a súly hatása alatt lefelé görbülő levélsor, a kyma. (l. 249. kép.) Viszont oly épülettagon, mely szabadon áll, tehermentes, mint pl. az épületet koronázó siman, oly díszt találunk, melynek meg nem görbülő levelei akadálytalan fölfelé való törekvésökben a szabad végződést, a meg nem terheltséget fejezik ki érthetően. Ilyen például a lotus- és palmetta-minta. (265. kép.)

Az épület egyes tagjainak összekötésére, illetve szétválasztására és erősítésére használt diszítmény főformái a szalagfonat, a szalag és a zsinór. A szalagfonat a vele ellátott épülettagnak erősítését jelképezi; azáltal, hogy az illető tagot

körülfonja, egyszersmind össze is fogja, összeszorítja. (266. kép; láttuk az ión basis felső torusán). Ugyanezt fejezi ki az egyenes vonalú szalagékítmény, a maeander, mely nevét a számtalan kanyargásáról híres kis-ázsiai Maeander (ma Mendere) folyótól nyerte. A görög művészet rendkívül gyakran és számtalan változatban alkalmazta. (267. kép.) Nemcsak a körülkötő tagokra festik a maeandert, hanem sokszor egy vagy több sorú diszítmény szegélyezésére is használják. A zsinórzat hol csavart zsinórból, hol zsinórra fűzött tojásdad vagy golyó alakú részekből és ezek közé foglalt, élükben látható apró korongokból áll (astragalos), hol meg levelekből van összeállítva. (268. kép.) A zsinórzattal találkoztunk az echinus leírásában, melynek alsó részét fogja körül; sokszor egyszerűen csak mint elválasztó dísz szerepel az épület egyes tagjai közt (pl. a gerendázaton).



267. kép. Maeander-diszítmény.

*

Az oszloprendek ismertetése után megemlékezhetünk a templomok osztályozásának ama módjáról, mely a templomház alaprajza helyett (l. 163. oldal) a homlokzatban elhelyezett oszlopok száma alapján történt. E szerint megkülönböztettek tetrastylos (négyoszlopos), hexastylos (hatoszlopos), oktastylos (nyolcoszlopos), dekastylos (tízoszlopos) és dodekastylos (tizenkétoszlopos) templomokat. A tetrastylos elrendezés csak a prostylos vagy amphiprostylos alaprajzú templomoknál fordul elő, a minő pl. Artemis dór rendszerű temploma Epidaurosban, vagy Nike ión rendszerű temploma Athénben.

A görög templomnak főtipusa, a köröskörül oszlopcsarnokkal bíró, ú. n. peripteros leggyakrabban hatoszlopos (hexastylos) pl. Zeusnek dór-stílű olympiai temploma; ritkábban nyolcoszlopos, pl. a hasonló stílű Parthenon Athénben, a phrygiai Aizaniban levő ión stílű Zeus-templom, és a korinthosi rendszerben épített Olympieion Athénben. A hexastylos elrendezés természetesnek tünik föl, ha a templomot a mykenei megaronból származtatjuk. A megaron előcsarnokának két oszlopa elé járul két oszlop, további két homlokzati oszlop áll az előcsarnok előreszökő falainak homlokpillérei előtt; a templom hosszoldalai mentén elhelyezett oszlopcsarnoknak a homlokzat vonalában álló két oszlopa hatra emeli a homlokzati oszlopok számát. A homlokzatban nyolc oszloppal csak két dór rendszerű templom bír: a Parthenon és a G-vel jelzett selinusi templom. Az aránylag alacsony dór oszlopnál nyolc oszlopnak egymás mellé helyezése túlszélessé és nyomottá tette volna a templom homlokzatát, azért e rendszernél úgyszólván valamennyi templom hexastylos; a magasabb ión oszlop alkalmazásánál viszont egészen természetes az okta-






268. kép. Zsinórzat-diszítmény.

stylos elrendezés, csak ily módon nyeri az ión templom homlokzata a magasságának megfelelő szélességet, és tényleg ez az elrendezés képezi az ión peripterosnak alaptipusát. És a Parthenonnál tapasztalható oktastylos elrendezés minden valószinűség szerint az ión minták hatása alatt történt; és történhetett főleg azért, mert az V. században a dór oszlop arányai már karcsúbbak. A dór rendszer második oktastylos templomának, (G templom Selinusban) ilyen elrendezése nem ión hatás, hanem egyszerűen abban leli magyarázatát, hogy ez a templom pseudodipteros, és így a homlokzati rendes hatos oszlopszámnak két oszloppal való megtoldása a hosszoldalok mentén kihagyott oszlopsornak felel meg. A dekastylos elrendezés ritkább és csak ión emlékeknél állapítható meg, példáját szolgáltatja Apollonnak ión temploma Miletosban, a melynél a homlokzati oszlopok nagyobb számát dipteros alaprajza teszi érthetővé. A dodekastylos templom még ritkább, például említhetjük az eleusisi mysteriumok ünnepeinek színhelyét, a (négyzetes alaprajzzal bíró) telesteriont. Meg kell jegyeznünk, hogy kivételkép páratlan számú oszlop is fordul elő a homlokzatban, pl. a paestumi dór rendszerű és éppen homlokzati oszlopainak föltünő (9-es) számáról Enneastylosnak nevezett templomnál, melyet régebben bazilikának tartottak és neveztek.

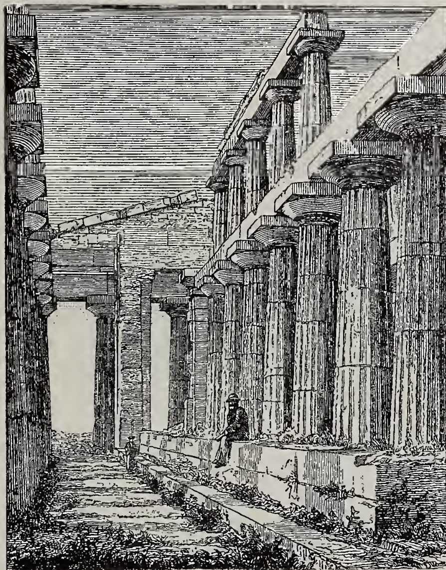
A peripteros templomok hosszoldálai a görög építés virágkorába tartozó emlékeknél rendesen a homlokzati oldal oszlopszámának egygyel megtoldott kétszeresét tüntetik föl, azaz a hexastylos templomnál 13, az oktastylosnál 17 a hosszoldal oszlopainak száma, (az ezen arányok megjelölésére használt képletben: 6×13, ill. 8×17, tehát a sarki oszlopok kétszer számíttatnak). Ezen szabály alól azonban igen sok a kivétel, a szerint, a mint a templom hajója rövidebb, vagy hosszabb, a hosszoldalok oszlopszáma is hol nagyobb, hol kisebb; hol páros, hol páratlan számot tüntet föl. A dór stíl néhány nevezetesebb emléke pl. a homlok- és hosszoldal oszlopszámára vonatkozólag a következő viszonyokat mutatja: Asklepios epidaurosi temploma 6×11, Aphaia aeginai temploma 6×12, Zeus olympiai temploma, az ú. n. Theseion Athénben 6×13, Poseidon temploma Paestumban 6×14, Apollon phigaleiai temploma 6×15, az olympiai Heraion 6×16, a Parthenon 8×17. Az ión templomok közül pl. a prienei Athena-templom 6×11, a messai templom (Lesbos szigetén) és a Troasban levő Smintheion 8×14, az Aizani-i Zeus-templom 8×15, a miletosi Apollon-templom 10×21 oszloppal bírnak.

*

A templom belseje. A templomház cellájának hátsó fala előtt foglalt helyet az istenségnek szobra. A siciliai templomokban, a hol az opisthodomos helyett a cellával összekötött hátsó termet, adytont találunk, ez utóbbiban állították fel az istenképet. Ilyen adytonja volt Apollon delphii templomának is. Az istenkép előtt egy vagy több díszasztal, vagy kisebb oltár volt felállítva a vérnélküli áldozatoknak és az értékes fogadalmi ajándékoknak elhelyezésére. Az előcsarnokban bronz vagy más anyagból készült víztartó-edények nyertek helyet, hogy a templomba lépők tisztító vízzel hinthessék meg magukat. A cella belsejét sokszor drága szőnyegek, fali festések, az istennek felajánlott szobrok és szobrocskák, vázák és egyéb

műtárgyak diszítették, a mint arról az antik írók adatai és a templomok fölszereléséről beszámoló feliratok tanuskodnak; a Heraion cellájában találták Praxiteles remek Hermes szobrát. Egy-egy híresebb templom belseje tehát valóságos múzeuma lehetett a műkincseknek.

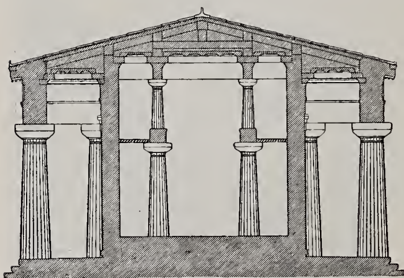
A nagyobb méretű templomokban a szélesebb hajó mennyezetének tartására néha egy belső oszlopsort alkalmaztak. Ez az oszlopsor azonban nagyon megnehezítette az istenkép elhelyezését és azért ezt az elrendezést csakhamar abbahagyták; csak kevés, archaikus korabeli templomnál (Paestumi dór Enneastylos, a neandreiai és lokroii ión templomok) találjuk a cella hajójának egy belső oszlopsorral való kettéválasztását. Sokkal alkalmasabb és szebb volt az az elrendezés, a mely szerint a hajót kettős, a hosszoldalak mentén elhelyezett oszlopsorral osztották föl három: egy szélesebb közép- és két keskenyebb oldalhajóra; és ezekben a templomokban a középső hajóban, külön talapzaton állították föl az istenszobrot. Az istenszobor rendesen igen nagyarányú volt. Strabon szerint az olympiai főtemplomnak ülő Zeus-szobra oly nagy volt, hogy az isten, ha felállott volna, veszélyeztette volna a templom tetőzetét. Mivel azonban a dór oszlopok a szükségelt magassághoz képest igen nagy vastagságot követeltek s így nagyon megszűkítették a belső tért, ahhoz az eljáráshoz folyamodtak, hogy a belső oszlopsorokat két egymás fölé helyezett, azonos rendszerű oszlopsorból alkották. Egy ilyen emeletes oszlopsor még ma is fönnáll a paestumi (Nápoly mellett) Poseidon templom belsejében (269. kép), Zeus olympiai templomában is kimutatható. Az egymásra helyezett oszlopsorral ellátott cella sokszor emeletes berendezést nyert azáltal, hogy az alsó oszlopsor felső szintjét az oldalfalakkal külön mennyezet segítségével össze-



269. kép. A paestumi Poseidon templom belseje.

kötötték (270. kép); az oldalhajók felső emeletjére ilyenkor lépcső vezetett fel; ily lépcsőzetnek több templom romjaiban maradt nyoma (pl. a paestumiban). Később az emeletes oszlopsort egy oszlopsorral helyettesítették olyképen, hogy a mennyezet tartására, mely magasabban fekszik, mint a külső oszlopsorokon nyugvó gerendázat, a magasabb és karcsúbb ión oszlopokat használták, pl. a phigaleiai templomban. A különböző oszloprendeknek egy épületen való összekeverésére, a mi azonban kivételes jelenség a görög építés virágkorában, legnevezetesebb példa Athenanak tegeai temploma a Peloponnesosban, a hol a külső oszlopsor dór, a háromhajójú cella ión, az előcsarnok pedig korinthosi rendszerű oszlopok alkalmazását mutatja.

A templomhajónak két oszlopsorral való fölosztását a nagy templomok mintájára néha ott is megtartották, a hol a hajó keskenysége a mennyezetnek oszlopokkal való alátámasztását nem követelte, pl. az aeginai Aphaia templomban; viszont a siciliai, általában hosszú és keskeny hajóval bíró templomoknál azt tapasztaljuk, hogy a szélesebb (10—12 m.-es) cellák is nélkülözik a mennyezettartó belső oszlopsorokat.



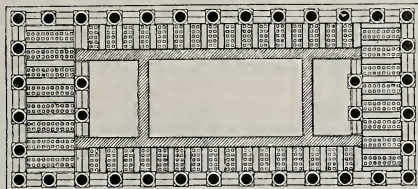
270. kép. A paestumi Poseidon templom keresztmetszete.

A templom-cella mennyezete semmiféle emléken nem maradt meg, sőt ehhez tartozó részeket sem találtak a romok között. Fölötte valószinű, hogy a mennyezet fából volt szerkesztve és azért pusztult el, rendesen tűz következtében, teljesen és nyomtalanul. Hogy milyen lehetett, arról fogalmat nyujt az oszlopcsarnokot fedő kőmennyezet, mely egynéhány templomban, legépebben az ú. n. Theseionon Athénben fennmaradt (271. kép). A cella falát a külső oszlopsorral a geison belső szélén nyugvó kőgerendák kötik össze, melyek a mennyezetet alkotó nagy kőlapokat tartják.

A fedő kőlapok alsó felületén egymást keresztező gerendák vannak kifaragva, melyek négyzetes (ritkábban pl. Phigaleiaban rhombus alakú) mezőket foglalnak be (lacunaria); a négyzetes mezők mélyítésekkel vannak ellátva, sőt néha közepük kisebb lapokkal (kalymmatia) födött nyílással van áttörve. A kis mélyített mezők sokszor az égboltozatra emlékeztető diszítést: kékre festett alapon arany csillagot mutatnak. A mennyezetnek ezt a sajátságos, a görög épitést jellemző szerkezetét kazettás mennyezetnek nevezzük. Eredete szintén a faszerkezetből származtatható le. A cellát nagy fagerendák hidalták át, ezekre azután egymást keresztező léceket fektettek s a lécháló négyzetes nyílásait deszkalapokkal borították be. Egyes emlékeken később a külső oszlopcsarnok, az elő- és hátsó-csarnok fölött kőben utánozták a cella faszerkezetű mennyezetét. 272. képünk a Parthenon opisthodomosának kőmennyezetét tünteti föl.

A templom-cella padlóját, mely rendszerint egy-két lépcsőfokkal feküdt a stylobates színtájánál magasabban, kő- vagy márványlapokkal födték, az olympiai főtemplomban a Zeus szobor előtti padló fekete márványlapokból állott, ugyanott az előcsarnokban figuralis ábrázolást mutató szép mozaikburkolatnak maradványait találták.

A templomhajó világításának kérdése soká volt heves vitatkozások tárgya. Minthogy a görög templomépület falai ablaknyílásokkal egyáltalában nem bírtak, Vitruvius egy tudósításának félremagyarázásával sokáig azt hitték, hogy a cella világítását a tetőzetben hagyott nyíláson át nyerte. Ez esetben tehát az istenszobrot magába foglaló cella ki lett volna téve a por és az eső behatásának; a beözönlő eső levezetésére szükséges csatornáknak a cella padlójában pedig sehol semmi nyomát sem találták. Dörpfeld Vitruvius adatának helyes értelmezése alapján bebizonyította, hogy a nyilt tetős (hypaethralis) templomok csak nagy ritkán, kivételkép fordulnak elő, hogy a templom belseje rendesen csak az ajtó nyílásán át kapta világítását és hogy az azon beözönlő napvilág kellőkép világítja meg a cellát. Hisz ez az ajtó általában igen nagyméretű volt, a Parthenonnál pl. nyílása a cella területének egy negyedének felel meg. Ugyanerre a templomra vonatkozólag két XVII. századbeli utazó leírásából tudjuk, hogy az akkor még ép karban fennálló épület belseje az ajtón át elégséges világítást nyert. Hypaethralis berendezésűnek mondhatjuk Apollon phigaleiai és miletosi templomait oly értelemben, hogy azoknál a cella nem bírt tetőzettel, hanem nyílt belső udvar volt; az istenkép azonban nem állott bennök szabad ég alatt, hanem az udvar melletti födött csarnokban nyerte helyét.



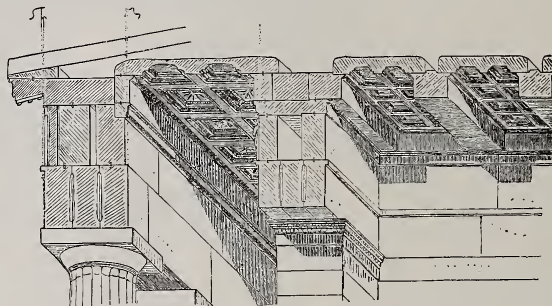
271. A Theseion kőmennyezetének szerkezete.

A görög templom homlokzatával rendszerint kelet felé néz. A keletelésnek érdekes példáját szolgáltatja a Parthenon, a melynek bejárata nem az Akropolis díszkapúja felé esik, hanem az attól elforduló keskeny oldalán van, úgy hogy a díszkapún át feljövőnek úgyszólván az egész templomot kell megkerülnie, hogy abba beléphessen. A keletelés a templom istenének ünnepén észlelt napkelte s nem a kelet csillagászati meghatározása alapján történt, úgy hogy az egy kerületben épült különböző templomok nem feküsznek párhuzamosan egymás mellett, hanem több-kevesebb eltérést mutatnak a helyes keleti iránytól. Sőt mivel az ünnepek a görög időszámítás következtében nem estek ugyanarra a napra, megtörtént, hogy az ugyanegy istenségnek szentelt, de különböző korban, egymás közvetetlen szomszédságában fölépített két templom helyzete nem párhuzamos egymáshoz. Ezt tapasztaljuk pl. az attikai Rhamnusban levő régibb és fiatalabb Nemesis templomok alaprajzánál (273. kép). A hellenisztikus korban a templomok egymással teljesen

párhuzamosan vannak keletelve, valószínűleg a keleti iránynak számítással történt pontos megállapítása folytán.

Meg kell emlékeznünk röviden bizonyos sajátságokról, melyeket a görög templom fölépítésében megállapítottak. Az oszlopok tengelyei nem állanak merőlegesen, hanem enyhén befelé, az épület közepe felé hajlanak, úgy hogy meghosszabbítva a magasban találkoznának. Ez által a biztosabb állás benyomását idézik elő, gondoljunk csak egy közelfekvő példára, a széklábaknak hasonló hajlására. A sarkokon levő oszlopok vastagabbak a többieknél, mert ki lévén téve a minden oldalról ható napvilágnak, az erős fényben különben vékonyabbaknak látszanának. Az optika törvényeinek figyelembevételén alapszik az oszloptörzsnek entasisa.

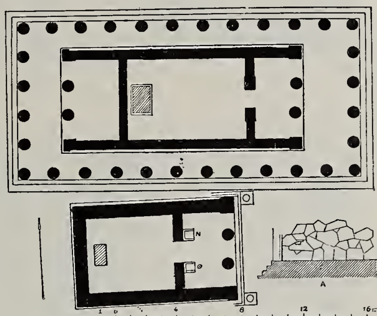
Az épület merőleges vonalaiban tapasztalt ezen eltérések általánosak. A tiszta vízszintes vonaltól való eltérés is előfordul, de ezt már csak egyes emlékek,



272. kép. Kazettás mennyezet (Parthenon, Athén).

nevezetesen az athéni V. századbeli márványtemplomok (Theseion, Parthenon) tüntetik föl. Pontos mérések kiderítették, hogy a gerendázatnak s még inkább a stylobatesnek látszólagos vízszintes vonalai enyhén íveltek, azaz közepük felé fokozatosan emelkednek. Az egyeneseknek ez az íveltsége elenyészően csekély, a Parthenonnak 70 méteres hosszoldalán 8·4 cm., a keskeny oldal 31 méterénél nem egészen 3 cm., úgy hogy az emelkedés szabad szemmel észre sem vehető. Már most az archaeologusok egy része és az eszthetikusok azt állítják, hogy a „finom görbéket“ mutató templomok építői „finom ismerői voltak a görbevonalú perspektiva titkainak, a vonalak eszthetikájának s a vonalakat illető látás-csalódásoknak“, s hogy ezek a templomok csodálatosan nemes építészeti vonalremekek, „melyeket a régi görög világ örök csodákul hagyott ránk“. Ezzel szemben az archaeologusok másik része és az építészek azt vitatják, hogy e görbe vonalak semmiféle törvényszerűséget, tervszerű alkalmazást nem árultak el, sőt egyenesen

tagadják, hogy a görögök a vízszintesek ívelésének nevezett törvényt ismerték és öntudatosan alkalmazták volna. A vízszintes vonalak íveltsége oly csekély, hogy azt az előbbi magyarázat hívei szerint is látni nem lehet, csak érezni. Azután az ívelés nem egyenletes, nem szabályos, minden oldalon más és más az alakja, legmagasabb pontja nem esik a vízszintes közepébe; nem is következetes, van emlék, hol az alap egyik oldala tökéletes vízszintest ad, míg a másik oldala ívelt. A finom görbék csak egyes emlékeken fordulnak elő és ezeken azon számos egyéb apró szabálytalanságok közé sorolandók, melyek részben eredetileg is rajta vannak az épületen, a kőrétegek elhelyezésének módjából erednek, részben talajváltozásnak, sülyedésnek, a mészkövek torlódásának, az évezredek munkájának és a szenvedett rombolásoknak eredményei. Ilyen szabálytalanság pl. hogy még a sziklatalajon épült templomok alapzatának négy sarkpontja sem esik egy vízszintes síkba. Az emlékek egyike sincs olyan karban, hogy a rajta tapasztalt minimalis görbülésekből törvényt volna szabad alkotni. Az egyenesek ívelésének magyarázatára fölhozott optikai törvények gyakorlati jelentőségét hasonlóképen értéktelennek mondják; ezek a törvények csak akkor érvényesülnek, ha a szemlélő a templomoldal közepe előtt áll, pedig a templom megtekintésére általában alkalmasabb az a pont, mely a sarkok felé vagy elé esik; a Parthenont helyzeténél fogva például leggyakrabban ilyen pontról szemlélték és szemléljük. Ha a vízszintesek ívelése tényleg oly nagyszerű távlati és eszthetikai hatást gyakorolna, akkor valóban érthetetlen, hogy miért nem alkalmazták ezt az egyszer fölfedezett törvényt minden épületen később is, miért nem értékesítették a renaissance művészei, vagy miért nem aknázzák ki ezt a hatást a modern építészek most, hogy őket erre figyelmeztették. Sőt ha szándékoltnak tételezzük is föl a stylobates szintájának ezen ívelését, nem lehetséges-e, hogy evvel egyszerűen az esővíz lefolyását akarták elősegíteni? Bármint legyen is a dolog, bizonyos, hogy a görög építés legfőbb dicsőségét és szépségét nem a vízszintesek ívelése teszi.



273. kép. Nemesis két templomának helyzete Rhamnusban.

A görög templom szépségét, mely az épület egyszerűségében, nemes arányaiban, tagjainak célszerűségében és összhangzatosságában rejlik, tökéletessé tette a rajta alkalmazott szobrászati és festői diszítés.

A figuralis szobordísz mindig alá van rendelve az építészetnek, azaz csak ott alkalmazzák, a hol az épület szerkezetében fontos szerepet játszó tagot el nem takar: a metopéken és a tympanonon; az ión templomon gyakran relief-

díszes a fríz, a melyről tudjuk, hogy eredete szerint nem bír szerkezeti jelentőséggel. Csak egy emléket ismerünk, az archaikus dór stílű assosi templomot a Troasban, a hol reliefdísz borítja az architravot. Szobrászati diszítést mutat a sima, a melyen vízhányókul oroszlánfejeket, kivételesen (Artemis epidaurosi templomán) kutyafejeket találunk. Ide tartoznak továbbá az oromzatot és a templom hosszoldalait diszítő akroterionok, a szfinxek, griffek, Nike szobrok. Több templomnál az elő- és hátsó csarnok belső oszlopsora fölött vagy a cellafal felső részén végigvonuló frízen is alkalmaztak figuralis szobrászati díszt. Az épület diszítésére alkalmazott szoborművek maradványait a szobrászatról szóló fejezetben fogjuk méltatni.

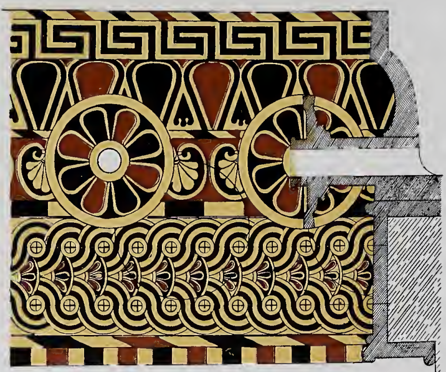
Polychromia. A görög templom külsejéről csak úgy alkothatunk magunknak helyes képet, ha tekintetbe vesszük, hogy diszítésénél az építőmester mindig igénybe vette a festő segítségét. A polychromia alkalmazása az egyiptomi és az ázsiai építőművészet emlékein általános volt, s régtől fogva ismeretes; a görög építészeten csak a mult század első felében állapították meg. Míg ugyanis a keleti művészet emlékei különösen az éghajlat kedvezőbb, szárazabb volta miatt bőven és sokszor teljes frisseségben őrizték meg a festés nyomait, addig a görög emlékeken az időjárás annyira elpusztította a polychromikus diszítést, hogy a kutatóknak az itt-ott megmaradt csekély nyomok föl sem tűntek. Hittorf francia építésznek, a siciliai görög templomokon végzett pontos vizsgálódásai óta tudjuk, hogy a görög építészet templomainak diszítésénél nagy terjedelemben alkalmazta a festést, és az is bizonyos, hogy már a legrégibb időktől kezdve festették templomaikat. A régi épületeken használt anyagok (kagylós mészkő, tuffakő), a fa és vályog szükségessé tették a stuccoval vagy terrakottával való födést, hogy az anyagok silányságát és különféleségét ezáltal eltakarják; s ezek a nagy stuccofelületek és a terrakottalapok önkényt kinálkoztak a befestésre. Már a mykenei ház vályogfalait is festett díszű stuccoréteggel vonták be; a gerendázat farészeire alkalmazott terrakottákon már a legrégibb (siciliai, olympiai, athéni) emlékeknél is találunk színezést; a terrakottalapok festése a vázafestés hatása alatt és annak módjára történt. Mikor aztán márványnyal kezdtek építeni, megtartották a festést, nem pusztán szokásból, hanem egyrészt azért, mert szerették a színt, mert az épületet környező természetnek színpompája s az erős napfény egyenesen megkivánta azon a színes díszt; másrészt, hogy a festéssel jobban megkülönböztessék és kiemeljék az épületnek bizonyos részeit és hogy az épület felső részein elhelyezett reliefeket a háttér színezésével jobban láthatóvá tegyék. (IX. tábla.)

Némelyek azt tartják, hogy a görög templomnak összes nagy felületeit, a falakat, oszlopokat s az egész gerendázatot halvány tonusú, lazuros festéssel látták el, hogy a márvány csillogását enyhítsék, mert ezen áttetsző halványsárga színezés alkalmazása nélkül a nagy márványfelületek a déli nap éles világítása mellett bántották volna a néző szemét. Ez a föltevés azonban még nem bizonyosodott be. Csak annyi kétségtelen, hogy az épület egyes részeit különböző szinű, rendszerint piros vagy kék fedő festékkel borították.

A dór templomnál a polychromia alkalmazásának főelve, hogy a síkból kiemelkedő tagokat (sima, kyma, triglyphek, mutuli, pillérfejek), valamint a mélyeb-



A Parthenon egyik polychromikusan rekonstruált sarka.



Simát és geisont födő terrakotta; a gelaiak kincsesházáról (Olympia).



Metapontumból való terrakotta.

ben fekvő részeket, ha szobordísznek hátteréül szolgálnak, ráfestéssel vagy színes diszítménynyel kiemelják. Az oszlopfő echinusát és abacusát rendesen nem festették be, rajta színes diszítményt nem alkalmaztak; ez csak nagy ritkán, kivételesen történt, (pl. a paestumi bazilikán és az ú. n. Demeter-templom oszlopfőin). Az oszlop nyakán levő gyürűs bemetszések sokszor pirosra voltak festve. Általánosságban azt az eljárást követték, hogy a triglypheket, a geison alatti mutuli lapokat és az architrav felső szélén levő regulaeket kékre, az architravot és a frízt koronázó szalagtagot és a geisonnak a mutulik között előtűnő alsó lapját pirosra festették. A mutulilapok és a pálcatagok cseppjei pirosra, néha sárgára voltak festve. A metopék és a tympanon színezés nélkül maradnak, csak ha szobordíszt nyernek, festik azokat pirosra (Parthenon, Theseion, selinusi templom) vagy ritkábban kékre (Aegina). A simat, a szalagtagokat, a plasztikusan megfaragott levélsorokat (kymat) piros, kék, zöld, ritkán aranyszínűre festett ékítmény diszíti, ilyet találunk a templom sarkain a geison alsó lapján is. A mennyezet kazettáit kékre festették, s erről a kék alapról arany csillagok vagy világosabb színű diszítmények váltak le. Valószínű, hogy a cella falai is festve voltak, rajtok sokszor bronzdíszt, aranyozott rózsákat és csillagokat is alkalmaztak. Az írók adataiból tudjuk, hogy némely templomnak falain hírneves festők képei voltak láthatók.

Az ión templomok polychromiájának megállapítása még a dórénál is nehezebb és bizonytalanabb; az ezen rendszerhez tartozó épületek festése nagyjából hasonló volt a dór templom polychromiájához; az Akropolis ión építkezésein az oszlopfő festését is meg lehet állapitani. A tojásfüzér aranyozott, a voluta szegélye piros és aranyozott, az oszlop nyakán piros alapról vált le az arany palmettasor. Tudjuk, hogy ennél a rendszernél nagyobb szerepet játszott a plasztikus diszítmény; ennek a diszitménynek alapja szintén festett volt, hogy a reliefes dísz kiemelkedjék. A hellenisztikus kor még nagyobb mértékben folyamodott a polychromiához, akkor jött divatba színes köveknek, tarka márványlapoknak alkalmazása a falak burkolására, a padlót pedig pompás színű mozaikokkal fedték.

A görög templom tehát diszítésében is teljesen elütött a modern építészet alkotásaitól, s mi, a kik hozzá vagyunk szokva épületeink homlokzatának egyhangú szürkeségéhez, alig tudjuk elképzelni a görög templom színekben pompázó külsejének derültségét.

A templomépítés rendszerét, formáit és diszítését követték és utánozták a görög építés egyéb alkotásai is, a melyekkel az építészet ránk maradt emlékeinek leírása kapcsán és keretében fogunk megismerkedni.

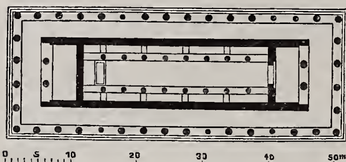
B) *A görög építészet emlékei.*

Archaikus kor. A görög építészetnek legrégibb korából fönnmaradt emlékek között első helyen áll Hera istenasszonynak olympiai szentélye, mely különösen azért fontos, mert élénk világot vet a dór stilusnak sokat vitatott eredetére és történetére.

A Heraion átmenetet képez a fából és vályogból fölépített mykenei fejedelmi ház és a kőből épült dór templom között; rajta megtaláljuk egyrészt a mykenei

építésnek jellemző vonásait, másrészt pedig a dór stilus összes elemeit. Ezen az emléken tanulmányozhatjuk legjobban, hogy miként fejlődött a görög templom a mykenei fejedelmi palotából, illetőleg annak főrészéből, a megaronból.

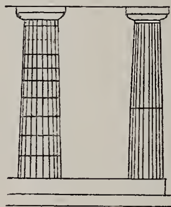
A Heraion (274. kép) két lépcsős stylobatesen emelkedő peripteros templom, melynek oszlopcsarnokát 6×16, összesen 40 oszlop alkotja. A templomház föltünően hosszú cellából, pronaosból és opisthodomosból áll; elő- és hátsócsarnokának homlokoldala in-antis szerkezetű, két-két közbefoglalt oszloppal; a cellát kettős oszlopsor egy fő- és két keskeny oldalhajóra osztja.



274. kép. Az olympiai Hera-templom alaprajza.

A Heraion romjainak láttára azonnal föltűnik a dór rendszerű oszlopok különböző volta. Az oszlopok, melyek részben még két méternyi magasságban állanak fönn, egymás között a legnagyobb eltéréseket mutatják (275. kép).

Átmérőjük, keresztmetszetük, vékonyodásuk és entasisuk más és más, a barázdák száma rendesen 20, de akad 16 barázdával ellátott oszlop is; az oszlopdobok száma, az oszlopok anyaga, megdolgozásuk módja is különböző; leginkább szembeszökő az oszlopfő alakjának változása, a romok között föltalált 18 oszlopfő echinusa mindmegannyi változat, úgy, hogy ennek alapján egyes oszlopokat a VII.—IV. századba, másokat ismét a hellenisztikus és római korba kell utalnunk. E föltünő eltéréseknek magyarázata az a körülmény, hogy a Heraion oszlopai eredetileg fából készültek, s a mint azután a századok folyamán az egyes faoszlopok megrepedeztek vagy elkorhadtak, kőoszlopokkal pótolták, ezeket pedig az illető század divatja szerint faragták. Hogy ez tényleg így volt, bizonyítja Pausanias, a ki megírja, hogy olympiai tartózkodása idején, a Kr. u. II. évszázban, az opisthodomosban még egy tölgyfaoszlop állott. A görög templom körül futó oszlopsort (peristasis) tehát eredetileg faoszlopok alkották; a régi faoszlopokat oly vastagoknak kell képzelnünk, mint a kőoszlopokat, s minthogy ily erős fatörzsek ritkábbak, valószinű, hogy az oszlopokat gyakran több fatörzsből illesztették össze, melyeket fönt és lent összekötöztek; a kötésnek megfelelne, a kőoszlop nyakán látható gyűrű; érdekes, hogy az egyik olympiai kőoszlopnál lent is van ilyen gyűrűs bemetszés. Lehetséges, hogy az oszloptörzs barázdolása onnan ered, hogy a több törzsből összeállított faoszlopnál el akarták tüntetni annak tagoltságát. A faoszlopokon nyugvó gerendázat természetesen faszerkezetű; ez a fagerendázat a Heraionnál mindvégig megmaradt; így érthető csak, hogy az ásatások alkalmával egyetlen kődarabot sem találtak, melyet a gerendázathoz lehetne sorolni. Csak olyan alakú terrakották kerültek fölszínre, a milyenekkel a fapárkány végeit szokták volt födni.


275. kép. A Heraion északi oldalának két szomszédos oszlopa.

A cella falai egy méternyi magasságig négyszögkövekből (mészkő) vannak építve, ezen a szép isodomos művű kőalapon vályogtéglából épült fal nyugodott. A tetőzet pusztulása után a napon szárított agyagtéglák az esőben föloldódtak és megtöltötték a cella belsejét; ez az agyagréteg kitünő karban tartotta fönn a falat és megőrizte számunkra a templomban elhelyezett szoborműveket, nevezetesen Praxiteles Hermesét. A mykenei falépítés módja mintául szolgált a Heraion építőinek és az építés régi módjának szolgai követése magyarázza meg a Heraion cellafalának föltünő sajátosságait. A mykenei háznál a silány anyagból, apróbb szabálytalan kövekből összerótt kőalap megkövetelte a fal külsejének kőpárkánynyal való védését; a Heraion gondos szerkezetű isodomos kőfalánál ez azonban teljesen fölösleges, s íme, nagy meglepetésünkre, tapasztaljuk, hogy a falat kívülről külön kőlapokkal burkolták. Sőt mi több, a mykenei ház vályogfalának sarkait: a homlokpilléreket, az ajtó mellett levő falak végeit födő gerendákat is megtartották; a mi amott szükséges volt, az itt az erős és már jó magas kőalapú falnál fölösleges; semmi értelme sincs annak, hogy kőfalat faburkolattal lássanak el. A hagyományos építés szoros követésének, a szokás zsarnokságának tudható be továbbá, hogy a mykenei házépítésnél a vályogfal erősítésére alkalmazott fagerendákat a Heraion kőfalának belső oldalába is beleillesztették, a hol ilyenféle erősítésre semmi szükség nincsen.

A kőalapon nyugvó fal, a mint mondottuk, vályogból épült; a vályogfalat pedig jó szélesre kell építeni, hogy erős legyen. Innen ered a Heraion cellafalának nagy szélessége. A fal körülbelül 1·20 m. széles, magassága 5 m.-re tehető, szélessége tehát úgy aránylik magasságához, mint 1 : 4. Ha most tekintetbe veszszük, hogy az ilyen széles homlokpillérek között alkalmazott oszlopnak, a dolog természete szerint, hasonló vagy megközelítő vastagságot kellett adni, érthetővé lesz előttünk a dór oszlop nagy zömöksége: a legrégibb emlékeken a magasság az átmérőnek csak négyszeresét teszi. A falak és az oszlopok vastagságának következménye, hogy reájuk széles gerendákat helyeztek, erre pedig folytatólagosan ismét igen erős keresztgerendákat nyugtattak, annál inkább, mert a tető súlya erős mennyezettartó gerendákat követelt. A legrégibb templomok teteje ugyanis, a mykenei ház tetejéhez hasonlóan, vízszintes, földdel fedett tető volt. A mennyezettartó gerendák az alsó gerendán nyugodtak, homlokoldalaik szabályos közökben láthatóan megjelenvén az architrav fölött már a faszerkezetű templom gerendázatának is megadták azt a tagoltságot, mely a dór templom frizének sajátossága: a dór fríz triglyphei a gerendavégek kőben való utánzását jelentik. Így tehát bátran mondhatjuk, hogy a fatemplom is triglyphes gerendázatú.

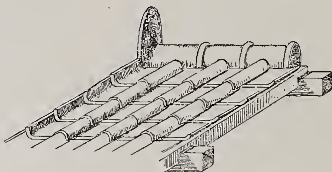
A templomház elrendezése azonos a megaron alaprajzával. A Hellast elfoglaló dórok az építést a mykenei kor magasabb műveltségű népétől tanulták s isteneik házát egyszerűen a mykenei fejedelmi várak megaronjainak mintájára építették. A Heraion templomháza is ilyen minta után épült s tulajdonkép két, háttal egymáshoz támasztott megaronnak felel meg, melyeknek középső falát elhagyták.

Érdekes a cellának berendezése. Ez eredetileg csak egy hajóból állott; az oldalfalakból 4—4 keresztfal szökött ki (l. a 274. képet), a melyek között 1—1

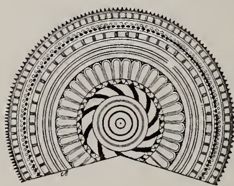
oszlop állott; így tehát az oldalfalak mentén fülkék keletkeztek. A fülkés elrendezés régi szokásának késői visszhangja a phigaleiai templom belsejének elrendezése. Az előreszökő kis keresztfalak fontos szerepet játszanak a vályogtéglából épült templomoknál, a mennyiben a hajót áthidaló gerendák tartására szolgáltak. Később lebontották a keresztfalakat és helyükbe kőoszlopokat tettek, azokra nyugtatván a mennyezettartó gerendákat.

A Heraion templomházának elrendezésében, a falak szerkezetében (kőalapon nyugvó vályogfal), a gerendázatban világosan mutatja a mykenei építésmód követését, ugyancsak mykenei eredetű — mint föntebb kimutattuk — a dór oszlop is. A hellén építészet a mykenei építést úgy fejlesztette tovább, hogy a régi kornak silány építőanyagát, a fát és a vályogtéglát, nemesebb és jobb anyaggal, eleinte mészkővel, majd márványnyal pótolta; de az új anyag mellett is megtartotta a régi formákat, melyek sok tekintetben elvesztvén szerkezeti jeientőségüket, diszítő elemekké váltak. A hellének azonkívül még két újítással gyarapították az építést: szebbé tették a templom homlokzatát az oromfal alkalmazásával és a templom legfőbb díszeül oszlopcsarnokkal (pteron) vették körül a cellát.

Az oromfal a nyeregtető alkalmazásának volt következménye. Nyeregtetővel akkor látták el a templomot, a mikor az agyagból égetett zsindelyek föltalálása



276. kép.
A Heraion teteje. (Rekonstrukció.)



277. kép. A Heraion oromfalát koronázó akroterion.

megengedte, hogy a tetőnek hajlást adjanak; a földdel fedett tetőnek ugyanis vízszintesnek kellett lenni, hogy az eső le ne mossa az anyagot. Mikor a cserépzsindelyek alkalmazása, melyek föltalálását a hagyomány az agyagművességben kitünő korinthosiaknak tulajdonította, divatba jött, akkor a Heraionnak teraszos tetejét nyeregtetővel pótolták; a födésül használt cserépzsindelyeknek nagyszámú maradványa lehetővé tette a Heraion tetejének képzeleti helyreállítását (276. kép). A tető gerincét záró agyagcsőnek végeit a homlokzat oldalain szép festett díszű terrakottalappal diszítették. A Heraion romjaiban megtalálták az akroterionok ez ősi példájának töredékeit és össze is állították (277. kép); óriás méretei (átmérője $2^1/_2$ m.) az agyagégetés technikájának nagy fejlettségéről tesznek tanuságot.

A súlyos teraszos tető elhagyása maga után vonta a gerendázatnak könynyebb arányokban való szerkesztését; a vályogfalnak kőfallal való helyettesítése magával hozta a fal előbbi nagy szélességének mellőzését. Ez a két változás pedig megengedte, hogy a dór oszlop arányaiban is folyton könnyebbé, karcsúbbá legyen.

Az ión templom kezdettől fogva lejtős fatetővel bírván, ott az oszlop azért is már eredetileg karcsúbb arányokat nyerhetett.

A hellén építés legfőbb újítása a templomháznak oszlopsorral (peristasis) való övezése. A Heraion peristasisa egyidőben épült a templomházzal, mindkettőnek alapozása teljesen egyenlő és egykorú. A külső oszlopsor tulajdonképen a templomház falának szabályos közökkel megszakított megkettőztetése; messziről a peripteros ugyanazt a benyomást teszi, mint a tömör falakkal határolt in-antis templom. Hogy mikor találták föl a peristasist, azt már nem tudjuk meghatározni; valószinű, hogy a peripteros egyszerre, átmeneti formák nélkül született meg, s nem lehetetlen, hogy genialis föltalálóját valamely mykenei palotának szemlélete inspirálta; hisz ott, a megaron előudvarában (209. kép, *L*) láthatta először, mily szép diszítő hatást gyakorolnak a csarnokok zárt hátfalai elé helyezett oszlopsorok.

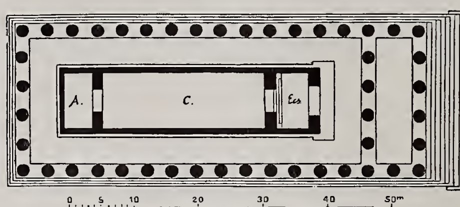
A régi Thermon helyén (Aitoliaban) eszközölt ásatások bebizonyították, hogy a Heraionnál tapasztalt építés módja egyes helyeken még jó soká divatban maradt. Az ott fölfedett templom, mely a Kr. e. VI. évszázba datálható, tehát oly korba, midőn más vidékeken már teljesen kőből építették a templomokat, a Heraionhoz hasonlóan, faoszlopokkal, fagerendázattal bírt; falai alul kőből, fönt vályogtéglából állanak.

A régi fával és vályoggal való építésnek emlékei majdnem mind elpusztultak, nemcsak anyaguk silánysága miatt, hanem főként azért, mert a görögök templomaikat rendesen a régi szentélyek helyére építették s így az új templomoknak áldozatul estek a régi kor emlékei. Pausanias többször tesz említést a régi korbeli építésnek maradványairól: Elis piacán látott egy alacsony templomot, melynek tetejét faoszlopok tartották; Olympiában még fönnállott egy Oinomaos király palotájából származó faoszlop; Mantineiaban megemlíti Poseidon régi szentélyét, mely tölgyfából volt építve. A kővel való építkezés a Kr. e. VII. század folyamán vált általánossá.

Azok a görög törzsek, a melyek a VIII. évszáz óta nyugat felé vándorolván, Alsó-Itáliában és Siciliában telepedtek le, az anyaföldről már a kővel való építkezésnek ismeretét és szokását vitték magukkal és új lakóhelyeiken tisztán kőből emelték isteneik házait. Nyugati Görögország gyarmatvárosainak gazdagságát és hatalmát hirdeti az a nagyszámú templom, melynek romjai az említett vidékeken fönnmaradtak. Sicilia és Alsó-Itália több templomrommal bír, mint Athént kivéve Görögországnak bármely vidéke, ott tanulmányozhatjuk legjobban az archaikus dór stilusnak sajátságait és fejlődését. Forrásaink hézagossága okozza, hogy ezen emlékeknek korát csak hozzávetőleg, századok szerint tudjuk megjelölni és hogy a legtöbb templomról még azt sem tudjuk, hogy mely istenségnek voltak szentelve; építőik neve meg épenséggel ismeretlen előttünk. Általános jellemvonásaik: a magas talapzat; a fölépítésben a nagy arányokra való törekvés (kisebb templom alig akad); alaprajzuk a peripteros; a templomház három főrészből áll, előcsarnokból, cellából és ez utóbbival közlekedő hátsó teremből (adyton), az istenkép nem a cellában, hanem az adytonban volt fölállítva; formáik és arányaik nehézkesek, zömökek, a fiatalabb emlékeken fokozatosan könnyebbek és karcsúbbak lesznek; az oszlo-

pok vékonyodása és domborodása jelentékeny; az oszlopfő alacsony és széles, az echinus messzire szökik ki, tálalakú; anyaguk porózus mészkő, melyet finom fehér stuccoréteggel vontak be; a festés nyomait ezeken az emlékeken födözték föl legelőször.

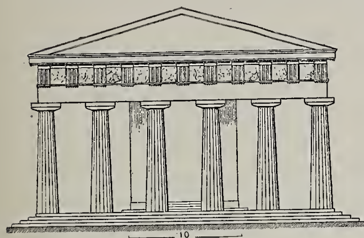
Selinusnak, a Sicilia DNyi partján fekvő görög gyarmatvárosnak számos temploma a karthagóiakkal folytatott háborúk pusztításainak és a többszörös földrengéseknek esett áldozatul. A kisebb és teljesen elpusztult szentélyektől eltekintve, hat templom maradt meg oly állapotban, hogy alaprajzukról és fölépítésükről ítéletet mondhatunk. Ezeket a templomokat betűkkel szokás megjelölni, minthogy istenképeik eltüntek és egyéb biztos adat sem ad hírt arról, hogy kiknek voltak szentelve; három templom (*A*, *C*, *D*) az akropolison, három (*E*, *F*, *G*) a várostól keletre fekvő dombon terül el; valamennyi dór rendszerű s részben a VI., részben az V. évszázba tartozik. Legrégibb, a VI. század első felébe tartozik, az akropolisnak középső, *C*-vel jelzett temploma (278. kép), melynek talapzata 4, a keleti homlokzat oldalán 9 lépcsővel bír; 6×17 oszloppal bíró peripteros; az oszlopok, melyek közül még 19 eredeti helyén áll (de nem épen, mert felső részök ledőlt), részben monolithok (egy darab kőből faragottak); a barázdák száma 16; az oszloptörzs átmérője különböző. A föltünően hosszú és keskeny templomhajó részei az adyton (az istenkép számára, *A*), a cella (*C*), melyben az áldozati asztal foglalt helyet és az oszloptalan előcsarnok (*Ecs*), a mely előtt érdekes sajátságként egy külön oszlopsor van betoldva, úgy, hogy a bejárati oldal kettős oszlopsorával a rendesnél gazdagabb és nagyszerűbb elrendezést mutat. A külső oszlopsor a templomház falától távolabbra áll, s így az oszlopcsarnok a rendesnél szélesebb. A frízen a triglyphek és metopék közötti viszony még nincs megállapítva, a triglyphek nagyobb szélessége következtében a metopék oly keskenyek, hogy fölöttük csak egy félmutuluslapnak jut hely. A Selinusban talált archaikus stilű híres metopéreliefek közül a legrégibbek a *C* templom frízéről erednek. A templomon itt-ott megmaradtak a festett stuccofödés egyes részei; azonkívül nagy számban kerültek elő a főpárkányt burkoló színes terrakottalapok. A geison fölötti sima kettős palmettasorból állott, a melyben nyílásokat hagytak volt az esővíz szabad lefolyására.



278. kép. A selinusi *C* templom alaprajza.

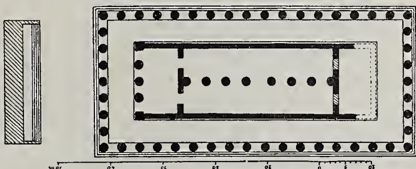
A többi templom közül említést érdemel még a *G*-vel jelölt, újabban Apollonnak tulajdonított templomóriás, melynek hatalmas méreteihez csak Zeusnak akragasi dór és Artemisnek ephesosi ión temloma fogható; szélessége 56, hosszúsága 119, magassága 32 m. volt, az oszlopok törzse 16 méternél volt magasabb. Az Apollon-templom száz évnél tovább épült, a nélkül, hogy valaha is teljesen

befejezték volna. A campobelloi mészkőbányában most is láthatók szállításra kész 3 m. átmérőjű és majdnem 4 m. magas oszlopdobok. Mikor a karthagóiak 409-ben elpusztították Selinust, abbamaradt a templom építése; innen ered, hogy csak két oszlopa barázdált, többnél előkészítették a 20 barázda vájását, mások meg egészen simák maradtak. Építésének hosszú tartama magyarázza meg azt az eltérést, mely az oszlopok fejein mutatkozik: egyesek nyakán megtaláljuk a régi dór oszlopfőre jellemző homorú bevágást és a hajlott oldalvonalú echinust, másokon ismét, melyek nyilván már a klasszikus korba tartoznak, hiányzik a homorú gyűrű, és az echinus oldala egyenesebb. A *G* templom a legrégibb ismeretes pseudodipteros templom, (8×17 oszloppal). A selinusi régibb (VI. századbeli) templomok külsejéről fogalmat nyujt a 279. kép, mely az *F* jelzésű templom homlokzatának arányait szemlélteti képzeleti helyreállításban.



279. kép. Archaikus dór templom homlokzata. (Selinus, *F* templom; képzeletileg helyreállítva.)

A számos görög gyarmatáról Nagy-Görögországnak nevezett Alsó-Itália emlékei közül legjobb karban maradtak ránk Paestumnak templomai. P a e s t u m o t, vagy görög nevén Poseidoniat, Sybaris városának gyarmatosai alapították a VI. század elején a salernoi öböl déli partja mellett; a város gyorsan fölvirágzott, a rómaiak uralma alatt azonban hanyatlásnak indult és már Augustus korában teljesen elnéptelenedett. Ma is lakatlan és puszta vidéke. A város egykori területének közepén, elhagyatott, néma magányosságban emelkedik egymás mellett három komor szépségű dór templom. Legrégibb az ú. n. Enneastylos, melyet alaprajzának különös elrendezése miatt soká gyülekező termül szolgáló b a z i l i k á n a k tartottak s azért így is neveztek. Koldewey kutatásai kétségtelenné tették, hogy templommal van dolgunk, mint azt a főbejáró előtti oltár is igazolja. (280. kép). Hosszoldalain 9, tehát páratlan számú, keskeny oldalalain 18 oszlop fogja körül a templomházat, mely elül oszlopsorral nyíló csarnokból, cellából és adytonból áll. Föltünő a templom hajójának e g y belső oszlopsorral való kettéosztása. A külső oszlopsor a rajta nyugvó gerendázattal fönnáll, a belső részek csak félig maradtak meg. Az erős entasisú oszlopok feje alatt plasztikus levélkoszorúval diszített homorú gyűrűt látunk (281. kép), sőt egyes oszlopokon e fölött, a tálalakú korongon, enyhe reliefben faragott palmettákból, apró levelekből és szalagfonalból álló diszítményt találunk. A bazilika a Kr. e. VI. század közepe táján épült. (l. 284. kép).

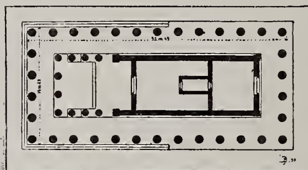

280. kép. A paestumi ú. n. bazilika alaprajza.

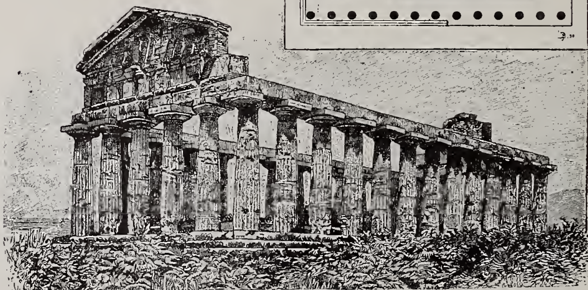
Ugyanabba a korba tartozik a legészakabbra fekvő, minden alap nélkül Demeterről elnevezett hexastylos templom (282. kép). 6×13 oszloppal bíró peripteros, melynek előcsarnokát elül 4 oszlop, oldalt szintén 4—4 oszlop határolja, cellájában az istenkép számára külön fülke épült; opisthodomosa a görögországi emlékekhez hasonló elrendezésű. Az erős domborodással bíró oszlopoknak 24 barázdája félkörben végződik; az oszlop nyaka itt is homorú, levélkoszorús díszű gyűrűvel van ellátva, a minővel a mykenei oszlopfőn is találkoztunk (283. kép, v. ö. 143. lap). A külső oszlopsor és gerendázata, valamint a föltünően magas oromzat dacolt az idő viharaival.



281. kép. Dór oszlop feje. (Paestum; ú. n. bazilika.)

Az említett két templom között emelkedik Poseidonnak, a város főistenének temploma, mely azonban már az V. század első felében épült és átmenetet képez az archaikus és a klasszikus kornak dór stilusa között. Három lépcsős alapon álló peripteros, 6×14 oszloppal; alaprajza normális beosztású. Ez az egyetlen görög templom, mely belsejében a mennyezet tartására alkalmazott kettős oszlopsort megőrizte





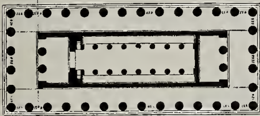
282. kép. A paestumi ú. n. Demeter-templom romjai és alaprajza.

(269—270. kép); az oldalhajók fölött levő galleriára a cellafal mellett elhelyezett kőlépcsők vezettek föl, melyeknek egyes részei szintén megmaradtak. A templom kitünő karban jutott ránk. A Ceres-templomhoz és a bazilikához hasonlóan, sárgás mészkőből épült, a melyről ugyan már levált a finom stuccofödés és .estés, ép úgy, a mint a párkányt diszítő szines terrakották is letöredeztek, mindamellett a templom a maga disztelen külsejével is a szigorúbb, zömökebb arányokban építő archaikus dór stilus fenséges egyszerűségének egyik legszebb emléke.



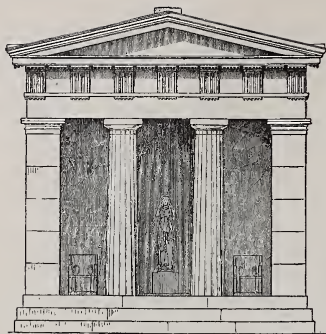
283. kép.
Dór oszlop feje; (Paestum: ú. n. Demeter-templom.)

Alsó-Itáliában (Metapontum, Tarentum) és Siciliában (Akragas, Syrakusaiban) még számos, a perzsa háborúk előtti időben épült templom maradványai láthatók. A Hellas területén található archaikus korú dór templomok közül megemlítjük a korinthosi Apollon-templomot, melynek 6×15 oszloppal bíró csarnokából még 5 oszlop áll fenn; a rajtok nyugvó architrávon látható csöppek jelzik a fríznek triglyphes elrendezését; monolith-oszlopai igen nehézkesek, a barázdák száma 20. Továbbá Athena régi templomát Athén Akropolisán, mely a Peisistratidák idején a városnak főtemploma volt. A perzsáktól lerombolt, mészkőből épült peripteros-templomnak maradványait és alapját 1886-ban ásták ki Dörpfeld és Kavvadiasz. A legújabb francia ásatások alkalmával napfényre kerültek Delphi régi főtemplomának maradványai. A templomot a korinthosi Spintharos épitette és egyes részeihez már márványt is alkalmazott. Nemesisnek a





284. kép. A paestumi Poseidon-templom és alaprajza. Balfelől az ú. n. bazilika romjai.

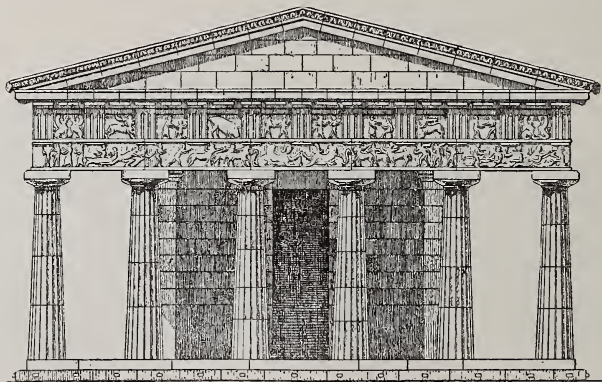


285. kép. A rhamnusi régibb Nemesis-templom homlokzata. (Rekonstrukció.)

rhamnusi hegy síkján emelt régibb temploma oly karban jutott ránk, hogy helyreállítása lehetségessé vált (285. kép v. ö. 273. kép). Az in-antis formájú templomnak cellafalai polygonalis szerkezetűek; egyes részei márványból, mások puha mészkőből valók.

Kis-Ázsiának aeol partvidékein, a régi Assos helyén egy archaikus stilű dór templom romjai maradtak fönn (286. kép). A 6×13 oszloppal övezett templomhajó csak előcsarnokból és cellából áll. A trachytból épült templom külső oszlopai 16 barázdával bírnak, s nagy vékonyodást és széles oszlopközöket tüntetnek föl. Egyetlen a maga nemében e templomnak architrávja, a menynyiben azt végig reliefek diszítik; ép oly föltünő a cseppek hiánya úgy a mutuli-, mint a regulaetagokon.

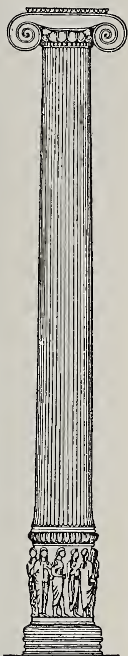
Az archaikus kor ión rendszerű emlékeit alig ismerjük, minthogy ezek az emlékek részben későbbkori átépítéseknek, részint a háborúk pusztításainak estek áldozatul. Írásbeli adatokból tudjuk, hogy a VI. század folyamán hatalmas kőtemplomokat építettek Kis-Ázsiának partvidékein s a szigeteken; és az Alsó-Itáliában fekvő Lokroi melletti templom csekély maradványai bizonyítják, hogy e stilus divatja már korán származott át Nyugotra. Az ó-ión építésre vonatkozó hézagos ismereteinket nagyban fogják gyarapítani azok az ásatások, a melyeket a görög régészeti társaság most folytat Samos szigetén Hera templomának romjainál.



286. kép. Az assosi templom homlokzata. (Rekonstrukció.)

Az újabb márványtemplom alapzatában beépítve, megtalálták a régibb, ión rendszerű, tuffából épült szentély számos épületdarabját, melyek nyilván a Rhoikos- és Theodoros-tól a VI. század elején emelt első Heratemplomhoz tartoznak. A régi templom fölé (talán ahhoz hasonló arányokban) épített szentély nagy kiterjedésű, hossza 109, szélessége 55 m., 10 vagy 12×24 oszloppal bíró dipteros.

Artemisnek Ephesosban levő temploma Kis-Ázsiának egyetlen szentélye volt, melyet Xerxes megkimélt. Theodoros kezdte építeni, aztán Chersiphron és fia, Metagenes folytatták (VI. század), míg végre Paionios és Demetrios a perzsa háborúk ideje körül befejezték. Minthogy a templom mocsaras helyen épült, az alapozásnál és az óriási kődobok és gerendák szállításánál nagy akadályokkal kellett az építőknek megküzdeniök. Az építés költségeihez számosan járultak hozzá adományokkal, többek között, mint azt az oszloptöredéken olvasható fölirat elárulja, maga Krözus király is. Wood angol építésznek ásatásai alkalmával kiderült, hogy az oszlopok egy része alul életnagyságú emberalakokkal volt reliefszerűen diszítve (287. kép). Még egy hatalmas archaikus ión templomról van tudomásunk, ez a Didymaion, Apollon-temploma a kisázsiai Miletos mellett, melyet Darius király pusztított el.



287. kép. Az ephesosi régi Artemis-templomnak egy oszlopa.

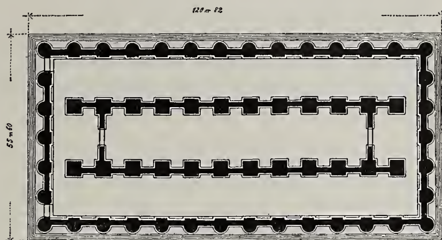
Klasszikus kor. Siciliának gazdag és hatalmas görög városaiban a templomok emelése az V. században is serényen folyt. Első helyen említendő Akragasnak (ma Girgenti, Sicilia déli partján) ú. n. Concordia-temploma, nemcsak azért, mert az athéni Theseion mellett a görög építésnek legjobb karban fönnmaradt emléke, hanem főleg azért, mert formái és arányai szerint valóságos mintája az V. század dór templomának. A fejlett stilű dór templom rendes beosztása: cella, elő- és hátsócsarnok; a cella az előbbi század szentélyeihez képest szélesebb, az oszlopcsarnok (pteron) keskenyebb; az archaikus kor nehézkes, zömökebb oszlopait karcsúbbak váltják föl; a nyomott gerendázat könnyebbé lesz. Az oszlopfő magasabb, az echinus meredekebb, az oszlopok nyakát fönt több bemetszés, lent gyűrűk határolják; a törzs vékonyodása és domborodása enyhébb.

A Concordia-templom (288. kép), 4 lépcsős alapon emelkedő mészkőből épült peripteros, a hosszoldalak oszlopszáma (13) egygyel haladja meg a homlokzati oldal oszlopszámának (6) kétszeresét. Mind a 34 oszlop fönnáll, a rajtok nyugvó gerendázat köröskörül megvan, a homlokzati oldalokon megmaradt a fríz és az oromzat. A frízen már teljes rendszerességében fejlődött ki a triglyphek és metopék váltakozása, a mi a sarkok mellett levő 2—2 oszlop közének szűkülését vonta maga után. A cella bejárata mellett kétoldalt a tetőre vivő lépcsők maradványai láthatók. A templom csodálatosképen elkerülte a pusztítást, melynek Akragas többi középülete áldozatul esett, a mikor a karthagóiak a várost



288. kép. Az akragasi ú. n. Concordia-templom és alaprajza.

bevették. Fönnmaradását elősegítette az a körülmény, hogy a középkorban keresztény templommá alakították át és hogy a XVIII. század végén nagy tatarozásnak vetették alá. Nevét a közelében talált fölirat után kapta, alaptalanul, mert a római korbeli föliratnak nyilvánvalóan semmi köze sincs a görög lakosság egykori szentélyéhez.


289. kép. Az akragasi Zeus-templom alaprajza.

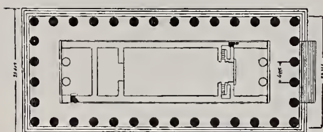
Kora, elrendezése és formáinak nemessége szerint a Concordia-templomnak közeli rokona a városnak egy másik, szintén önkényesen *Juno Laciniáról* elnevezett temploma, melynek azonban már csak külső oszlopsora áll fönn.

Akragasban állott az ókornak legnagyobb dór *temploma*, mely az istenek királyának *Zeusnak* volt szentelve. Alapzatának hossza 120, szélessége 55·6 m. volt, magassága elérte a 40 m.-t.

Építését ama fényes győzelem után kezdették, a melyet Theron, Akragasnak a syrakusai Gelonnal szövetkezett uralkodója vívott ki 480-ban Himera mellett a karthagóiakon. A csatában zsákmányul ejtett tömérdek kincscsel és sok ezer hadifogolylyal hozzáfogtak ennek az óriási templomnak emeléséhez, a mely tetején kívül majdnem teljesen készen állott, a midőn a karthagóiak 406-ban ostrommal foglalván el Akragast, kegyetlen mészárlással és kiméletlen rombolással bosszulták meg egykori vereségüket. A templom a ritka pseudoperipteros (289. kép) példája. Celláját oszlopsor helyett fal veszi körül, a melyet kívül féloszlopok, befelé pillérek tagoznak: hosszoldalain 14, keskeny oldalain 7 az oszlopok száma; úgy látszik, hogy az építésnél használt kagylós mészkő silánysága késztette őket arra, hogy nyílt oszlopsor helyett zárt falat alkalmazzanak. A csarnok világítására ablakokat törtek a falba. A templom keleti oldala előtt oltár maradványaira akadtak s így kétségtelen, hogy a keleti keskeny oldalon volt a bejáró; minthogy azonban a páratlan oszlopszám következtében a keskeny oldal közepét oszlop foglalja el, a rendes középbejáró helyett két ajtót alkalmaztak, még pedig a sarkokhoz legközelebb álló két féloszlop között. Az oszlopok magassága 17 m., kerülete majdnem 10 m.; a barázdák száma teljes oszlopnál 20 lett volna, egy-egy barázda oly széles és mély, hogy benne egy férfi kényelmesen elfér. A templom alsó részeihez


290. kép. Az akragasi Zeus-templomnak egy atlasa.

kisebb, gerendázatához azonban hatalmas arányú köveket használtak, de még úgy is hármas kőrétegből kellett a 3·20 méter magas architrávot összeeállítani. Érdekes sajátsága a fölépítésnek, hogy kívül, az oszlopok között hatalmas férfialakok (gigasok, atlasok) tartják a gerendázatot, a melyek a fal alsó, kiszökő részének párkányán állottak. A romok között számos töredékét találták ezeknek az archaikus stilusban megfaragott atlasoknak; és ezekből a töredékekből össze is állítottak egy teljes (8 m. magas) alakot (290. kép). A templom belsejének festményekkel, szobrokkal és fogadalmi ajándékokkal való gazdag diszítéséről többször tesznek említést az antik írók. A környék népe századokon át kőbányául használta a templomot, melyet Palazzo de'Gigantinak nevez most is; a XVIII. században innen hordták a





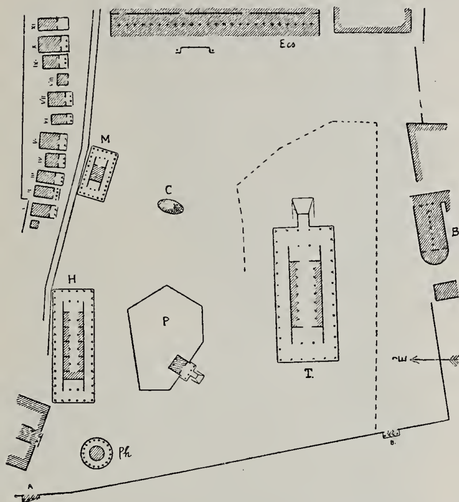
291. kép. A segestai templom és alaprajza.

köveket a girgenti molo építésére, mind a mellett most is bámulatot kelt a romok óriási terjedelme.

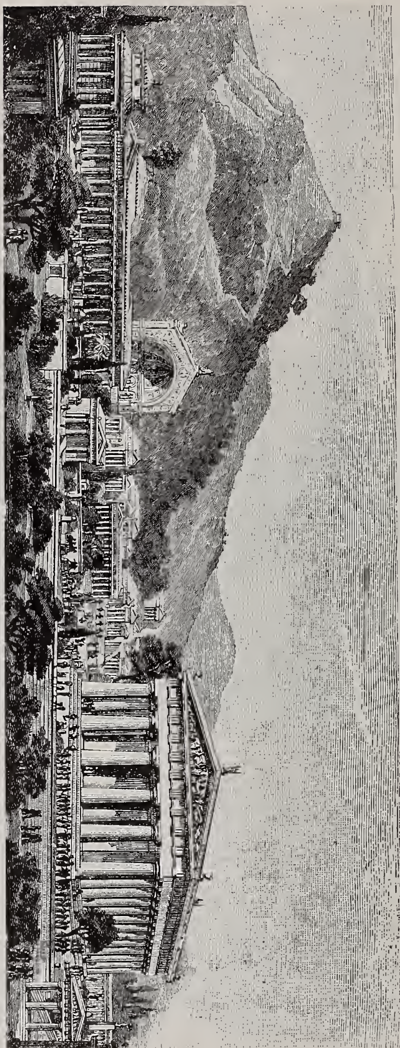
A siciliai templomok között említést érdemel még a Segesta melletti dombon, nagyszerű hegyitáj közepett, négy lépcsős alapzaton emelkedő, 6×14 oszloppal biró peripteros (284. kép), melynek külső, aranytónusú mészkőből faragott oszlopsora gerendázatával és oromzatával teljes épségében áll fenn. A cella falának semmi nyoma sem maradt; meglehet, hogy nem is volt még megépítve, a mikor a templom építése a karthagóiak betörése (409) következtében végleg abbamaradt. Ez a körülmény azt látszik bizonyítani, hogy a templomot kívülről befelé haladván, építették, a mint ezt néhány templomról (pl. Epidaurosban) határozottan tudjuk.

Lehetséges azonban az is, hogy a falak köveit elégették vagy elvitték. A templom különben sohasem készült el teljesen; ezt bizonyítják oszlopai, melyeken a barázdolás még teljesen hiányzik. De ép ezért rendkívül becses emlék számunkra, mert félig kész állapotában sok tanulságot nyujt az építés menetéről és a technikai eljárásokról. Más tekintetben pedig a görög építés szerkezeti tökéletességének beszédes tanúja: mely modern épületről mernők állítani, hogy az, a segestai templomhoz hasonlóan, harmadfél ezer évig fog dacolni az idő viharaival?

Görögország földjének a perzsa háborúk után épült első nagy dór emléke Zeusnak olympiai temploma, mely Elis tartománynak az ión tengerhez közeleső egyik kies, ma is dús növényzetű völgyében emelkedett és a görögök nemzeti játékainak szinhelyéül szolgáló szent kerületnek (altis) volt középpontja (292. kép *T*). Olympia a görög művészet legfontosabb emlékhelyei közé tartozik. Szent kerületének főépületei: a legrégibb szentély, a Heraion (*H*); az olympiai játékok megalapítójának, Pelopsnak sírja (*P*) díszes dór stilű oszlopos kapuépületével; a Zeus tiszteletének középpontját képező nagy oltár (*C*); a Metroon nevű (IV. századbeli) templom (*M*); az altis ÉK-i oldalát elfoglaló kincsesházak sora (I—XI.); az Echocsarnok, mely a makedoniai uralom idején épült egy régebbi hasonló beosztású csarnokos épület helyén; a hang hétszeres visszaverődéséről volt híres (*Ecs*); ÉNy-on látjuk a Philippeiont (*Ph*), egy körperipteros alaprajzú épületet, melynek külső csarnokát 18 ión oszlop alkotja, míg belsejében, mely Fülöp király családtagjainak szobrait foglalta magában, korinthosi oszlopok voltak alkalmazva. Az altison kívül mindenféle épületek következtek, tanácsház (*B*), azután testgyakorló intézetek, szállók, fürdők, hippodromos, stadion stb. A szent kerület belsejét a díszes oltárok egész sora, emlékek, bronz- és márványszobrok ékesítették. Építészeti szempontból érdekesek a (VI—IV. századba tartozó) kincsesházak. Szokásban volt, hogy a városok az istenek főszentélyeinek helyén (pl. Delphiben is) templomszerű in-antis vagy



292. kép. Az olympiai szent kerület épületeinek tervrajza.

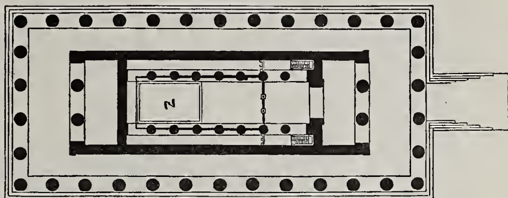


293. kép. Az olympiai szent kerület épületeinek rekonstruált képe.

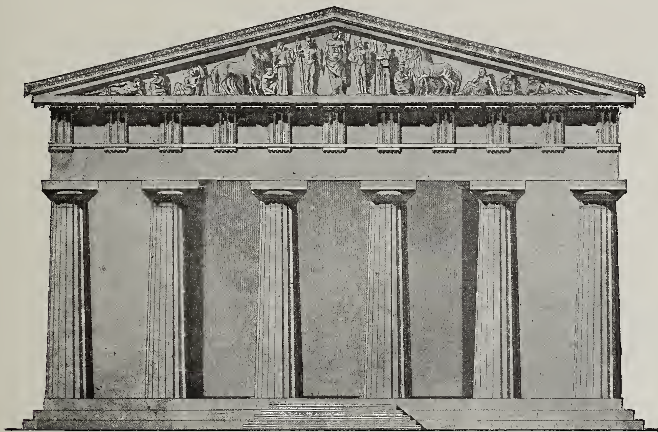
prostylos alaprajzú épületeket emeltek a város lakói által fölajánlott fogadalmi ajándékok elhelyezésére. Ezeket a kincsesházakat a városok saját építészeikkel, a vidékükön dívó építés módja szerint emelték; sokszor az épület részeit, diszítését otthon faragtatták s úgy szállították az építés helyére; így becses megfigyeléseket tehetünk rajtok az építés történetére és változataira vonatkozólag. A szent kerület épületeinek képzeletileg helyreállított képét mutatja 298. ábránk, a melyen a Heraion és a kincsesházak között még egy magas, félkupolával födött fülkeszerű épületet látunk, az ú. n. exedrát. A római korszaknak ez az emléke a Herodes Atticus gazdag athéni polgártól épített vízvezetéknek volt monumentalis, szoborművekkel gazdagon diszített befejezése.

Zeus temploma (294. kép) három lépcsős, keleten lejtős följáróval ellátott alapzaton épült, mint rendes beosztású, 6 × 13 oszlopos peripteros, oszlopos elő- és hátsócsarnokkal és kettős, emeletes oszlopsorral három hajóra osztott cellával. A hajó padlója különféle szinű

márványlapokkal volt burkolva; az előcsarnok mozaikpadlójának egy, növénydíszű keretbe foglalt, tritont ábrázoló részlete megmaradt, ez a legrégibb mozaik. Méretei hatalmasak, hossza 64, szélessége 27 m., magasságát 20 méterre számították ki. A templom tehát csak kevéssel kisebb a Parthenonnál. Arányaiban azonban annál erőteljesebb, zömökebb. 20 barázdával ellátott, még erősen vékonyodó oszlopai alul 2·2 m. szélesek, magasságuk (10·4 m.) $4^3/_4$ oszlopátmérőnek felel meg. Az oszlopok közül húsznak alsó dobjai még helyükön láthatók, a többi oszlopok fekvése világosan mutatja, hogy földrengés következtében dőltek le, a hajó falai helyenként még 2 méter magasak. A templomot az elisi Libon építette az V. század közepén; anyaga, mint Olympia minden épületéé, kagylós mészkő, mely kitünően veszi föl a burkolására használt (részben szines) stuccot. Pausanias valamennyi görög műemlék közül legtovább időz az olympiai Zeus templom leírásánál, a mely nevezetességét építési jelentőségén kívül főleg a Pheidias készítette világhírű chryselephantin (arany- és elefántcsontból való) Zeus szobornak köszöni. Erről az (elveszett) istenképről, a tympanont diszítő szobor csoportozatokról, valamint pronaos és opisthodomos frízét diszítő reliefekről,



294. kép. Az olympiai Zeus-templom alaprajza.



295. kép. Az olympiai Zeus-templomnak keleti homlokzata (helyreállítás).



296. kép. Aphaia temploma Aegina szigetén.

mint a görög plasztika becses alkotásairól, a szobrászat című fejezetben fogunk szólani· A külső fríznek metopéi szobrászati dísz nélkül szűkölködtek. Az oromfal csúcsát Nike szobra, oldalsarkait aranyozott ércüstök diszítették.

Aegina szigetének egy gyönyörű pontján, sziklás domb tetején, a honnan messze kilátás nyilik a tengerre, elég jó karban fennmaradt templom romjai állanak. A templomot régebben Athenának tulajdonították, míg a bajoroknak 1901-ben végzett ásatásai ki nem derítették, hogy Aphaiának, egy Artemishez közel álló istenségnek volt szentelve, kit a sziget lakosai ősidőktől fogva különös tiszteletben tartottak. (296. képünk az újabb ásatások utáni állapotot tünteti föl.) Az V. évszáz első tizedeiben emelt szentély 6×12 oszlopos peripteros, cellával, elő- és hátsó csarnokkal; csakhogy itt érdekes sajátságként, a cellából ajtó vezet a hátsócsarnokba; a cella belsejét kettős, emeletes oszlopsor fő- és két mellékhajóra osztja. Bejárati oldalán lejtős följáróval bírt. Anyaga mészkő; gerendázata és szobordísze azonban parosi márványból való. Tympanonjait azok a híres csoportozatok diszítették, melyek a müncheni Glyptotheknek féltett kincsét teszik. Az oromzat csúcsát palmetta mellett álló két



297. kép. Oromdísz, az aeginai Aphaia templomról. (München, Glyptothek.)

nőalak, széleit griffek ékesítették. A mészkövet itt is stuccoval burkolták; a cella padlóján piros stucco-réteg volt, melynek egyes darabjai most is megvannak. A templom könnyebb, karcsúbb formái szerint már közeli rokona a klasszikus attikai emlékeknek.

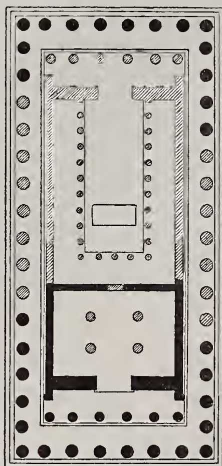
A klasszikus kor építészetének attikai emlékei formai bevégzettségükkel s kitünő technikájukkal tünnek ki; a gerendázat és az oszlopok arányaiban nemes összhang uralkodik; díszítő részletek gazdagabbak és finomabbak; a karcsú oszlopok igen enyhén vékonyodnak fölfelé, entasisuk alig vehető észre; az echinus oldala majdnem egyenes vonalú. Az emlékek szépségét azonban leghatásosabban az a körülmény fokozta, hogy az építéshez a legnemesebb anyagot, a márványt alkalmazták; a Pentelikon bányáinak fehér kövét, mely idővel gyönyörű aranysárga patinát nyer. A márvány lehetővé tette a mennyezetnek kőből való szerkesztését, a melynél most hatalmas (6·5 m. hosszú) gerendákat és nagyméretű (3 m.-nél hosszabb és $^1/_2$ m. vastagságú) kazettás díszű fedőlapokat találunk.

A görög építészetnek legszebb emlékei Athénben keletkeztek az V. század folyamán, Perikles kormányzóságának idejében. Hellasnak a perzsákkal diadalmasan vívott szabadságharca után a görög államok közül Athén ragadta magához a vezető szerepet, Athén lett egyúttal a görögség szellemi életének középpontja.

Athén fénykora elválhatatlanul forrt össze Perikles († 429) nevével, a ki 30 évig állott élén a városnak és annak hatalmát és gazdagságát a legnemesebb módon értékesítvén, a művészeteket oly virágzásra segítette, a melyhez a művészetek egész történetéből csak az olasz renaissance fénykorát hasonlíthatjuk. Perikles a város jövedelmeiből és az athéni szövetségesek közös kincstárának feleslegeiből 35 millió koronánál nagyobb összeget fordított művészi célokra és e nagy áldozatok árán, melyeket mai pénzértékben 100 milliónál többre becsülhetünk, a perzsáktól elpusztított várost oly építészeti és szobrászati remekekkel díszítette, melyek romjaikban ma is legméltóbb hirdetői e kis nép művészi nagyságának.

Perikles életrajzírója, Plutarchos, nagy honfitársának érdemeit vázolván, annak a művészetek terén kifejtett tevékenységéről a következő szavakkal emlékezik meg: „De a mi az athénieknek legtöbb örömöt okozott és legfőbb ékességök lett, más népeket pedig a legnagyobb bámulatra ragadott és a mi egyedüli bizonyíték Görögország mellett, hogy mindaz, a mi annak hatalmáról és régi fényéről mondatott, nem költemény: az a Perikles emelte épületek pompája. És közintézkedései közül főleg ezt ócsárolták és gyalázták a népgyűléseken ellenségei. Perikles pedig így világosítá fel a népet: Miután a város a háborúra szükséges készletekkel elegendőleg el van látva, kell, hogy feleslegét oly művekre fordítsák, a melyek annak örök dicsőséget szereznek, a jelenben pedig kész jólétet biztosítanak neki, különböző iparágak fejlesztése és változatos szükségletek által, a melyek mindenféle művészeteket ébresztenek fel, minden kezet mozgásba hoznak és így majdnem az egész várost fizetéshez juttatják, a midőn egyúttal önmaga által szépíti és táplálja magát. — Ezért nagy építkezési tervekkel és különféle iparágakat foglalkoztató vállalatokkal lépett a nép elé.“

„Az épületek pedig emelkedtek büszke nagyságukban és utánozhatatlan alakjokban meg bájukban; a művészek vetélkedtek felülmúlni kivitelben a tervezetet. Főleg azonban a kivitelbeli gyorsaság volt bámulatra méltó. Mert míg e művek bármelyikét több nemzedéken és korszakon keresztül nagy nehezen hitték kivihetőknek, addig mindezek egy embernek virágzó kormányzata alatt nyerték befejezésüket. — És éppen ez teszi Perikles műveit még inkább csodálatra méltókká, mert ezek hosszú időtartamra rövid idő alatt létesültek. S szépségre nézve mindegyik már akkor régi volt, üdeségre nézve pedig még ma is új és alig bevégzett, annyira pompázik bennök az ujdonságnak egy neme, a mely korszakokon keresztül érintetlen óvta meg alakjokat, mintha örök friss lehelet és meg nem vénülő szellem lengené e műveket körül. Mindezen munkálatok vezetője és felügyelője Pheidias volt, ámbár más nagy építészeik és művészeik is voltak e munkálatoknál az athénieknek. (Kallikrates, Iktinos, Koroibos, Metagenes, Xenokles, Mnesikles.) Egyébként minden munkálat Pheidiastól függött, a mint elbeszéltük, és ő ügyelt föl minden művészre Periklesszel való barátsága folytán."


298. kép. A Parthenon alaprajza.

Perikles első sorban Athén fellegvárának, az Akropolis-nak, művészeti díszítéséről gondoskodott. Az Akropolis a város közepén emelkedett 70 m.-nyi magasságra, felső síkja 300 m. hosszú és legnagyobb szélességében 130 m.-t ér el; mindenhonnan meredek hegyoldal határolja, csak nyugat felől enyhébb a lejtője.

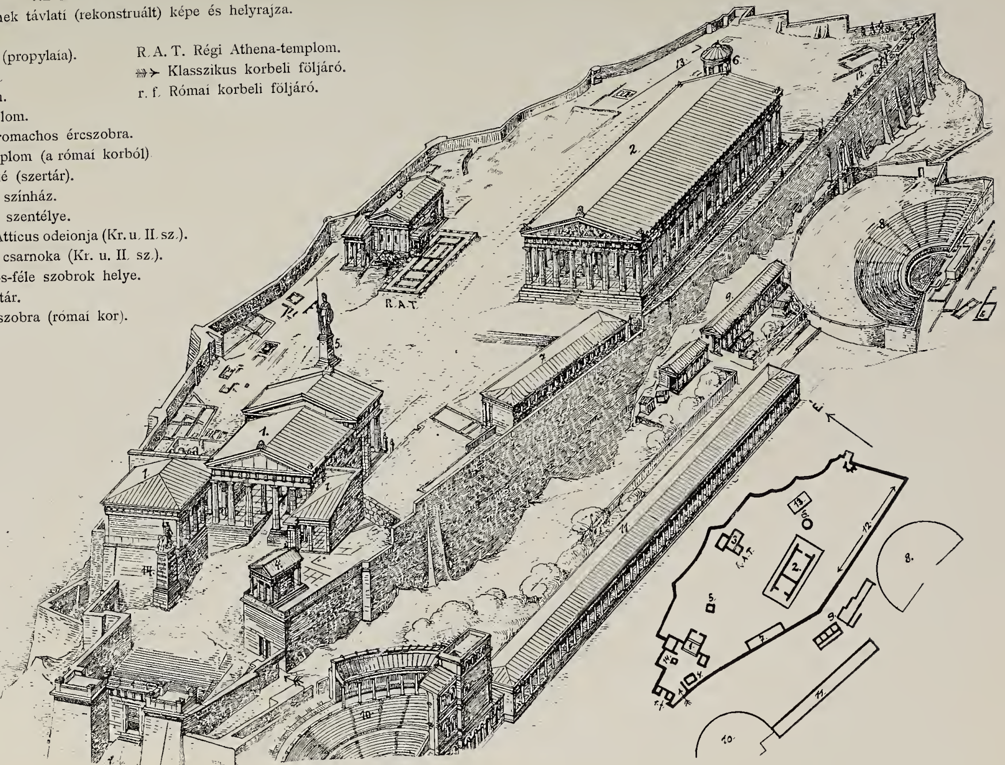
Az Akropolison emelkedett Athená-nak a Peisistratidáktól (a VI. században) eredő régi temploma (mészkő-peripteros, 6×12 oszloppal; X. tábla: RAT), mely a perzsák pusztításainak esett áldozatul (480—79), de ezután ismét újra felépült. E régi szentély mellett Kimon (Furtwängler szerint már Themistokles) újabb, díszesebb templomot akart építeni a városvédő istennő tiszteletére; alapépítménye el is készült, de aztán egyszerre abbamaradt a munka. Ugyanott, a várhegy legmagasabb pontján, emeltette Perikles a kész alapzat némi megváltoztatásával az új Athena-templomot, mely az istennőnek Parthenos (= a szűzi) melléknevéről a Parthenon nevet nyerte. A dór stilus e remekművének terveit Iktinos készítette, a kinek a kivitelben Kallikrates volt segítőtársa. Az építést 447-ben kezdték, 438-ban már fölszentelhették a templomnak istenképét, Athena Parthenosnak Pheidiastól készített híres chryselephantin szobrát, 432-ben végleg befejezték a munkálatokat.

A Parthenon (298. kép) pentelei márványból épült peripteros, 8×17 (10·5 m. m. magas, gyönyörű arányú és kitünő technikájú) oszloppal. A háromlépcsős stylobates felső szintjének hossza 70, szélessége 31 méter. A templom hajóját, mely két

AZ ATHÉNI AKROPOLIS
épületeinek távlati (rekonstruált) képe és helyrajza.

1. Díszkapu (propylaia).
2. Parthenon.
3. Erechteion.
4. Nike-templom.
5. Athena Promachos ércszobra.
6. Roma-templom (a római korból).
7. Chalkotéké (szertár).
8. Dionysos színház.
9. Asklepios szentélye.
10. Herodes Atticus odeionja (Kr. u. II. sz.).
11. Eumenes csarnoka (Kr. u. II. sz.).
12. Az Attalos-féle szobrok helye.
13. Athena-oltár.
14. Agrippa szobra (római kor).

R. A. T. Régi Athena-templom.
⇛➤ Klasszikus korbeli följáró.
r. f. Római korbeli följáró.



lépcsővel fekszik az oszlopcsarnoknál magasabban, keleten és nyugaton hatoszlopos, prostylos elrendezésű csarnok előzi meg; a cella két, egymástól fallal elválasztott teremből áll. A keleti előcsarnokból (pronaos) hatalmas méretű ajtón át lépünk a tulajdonképeni két, emeletes oszlopsortól három hajóra osztott tágas cellába, melyet hekatompedosnak neveztek, mert hossza éppen 100 attikai lábat tesz ki; a középső hajóban állott a Parthenos-szobor, a szűzies Athenának aranyból és elefántcsontból készült képmása. A nyugati csarnokból (opisthodomos) kisebb terembe jutunk, melynek mennyezete négy, valószinűleg iónstilű oszlopon nyugodott. Eredetileg csak ezt a kisebb, kincstárul szolgáló termet nevezték Parthenonnak. Az elő- és a hátsó csarnokban, melyeknek oszlopközeit bronzrácsozat zárta, mindenféle fogadalmi ajándékok voltak felállítva, ugyanilyenek díszítették a cella belsejét.

A templom Pheidias és tanítványainak kezétől remek szobordíszszel volt ellátva: a gerendázat metopéi köröskörül, magas reliefben a mithoszból kölcsönzött harci jeleneteket ábrázolnak; a keskeny oldalok architrávján elhelyezett aranyos paizsok későbbi időből (talán Nagy Sándor korából) valók. (300. kép.) Az oromfalak szoborcsoportozatai keleten Athena születését, nyugaton Poseidonnak és Athenának Attika földjének birtokáért való versengését tüntették föl; az oszlopcsarnokon belül is volt szobrászati dísz, mely a cella falának felső részén 160 m. hosszú, 1 m. magas szalagként húzódott végig és az Athena tiszteletére négyévenként tartott Panathenaia-ünnep processziójának lefolyását mesélte el finomművű reliefekben.

A Parthenont 500 körül keresztény templommá, majd, mikor az Akropolis a törökök birtokába került, mecsetté alakították át; mindkét átalakítástól azonban nem sokat szenvedett az épület. Szétrombolásának szomorú ténye a várat ostromló velenceiek nevéhez fűződik, kik 1687-ben bombát röpítettek a templomba, minek következtében a benne fölhalmozott puskapor fölrobbant és szétvetette annak közepét; ma csak nyugati és keleti része áll fenn (299. kép.) A 298. képen az elpusztult falakat és oszlopokat sraffirozás jelzi. A templom szobordíszének legnagyobb részét a mult század elején lord Elgin szedte le s vitte el Angliába.

A Parthenontól északra terült el az Akropolisnak másik főtemploma, az Erechtheion. Míg amaz az egyszerűbb, fenséges hatású dór stílusnak „pentelei márványban megkristályosodott ideálja", addig ez a gazdagabb, kecses formáival kitűnő ión stílusnak gyöngye.

Az Erechtheion, mely régibb, szintén a perzsa betöréskor földúlt szentély helyén épült, magába foglalta ama versenynek emlékeztető jeleit, melyet Poseidon Athenával vívott az attikai föld birtokáért. Akkor a monda szerint Poseidon, ki Attika népét a hajózás által akarta nagygyá tenni, háromágú szigonyával sósforrást fakasztott a sziklából; míg Athena, a ki a béke műveivel akarta a népet boldogítani, olajfát varázsolt elő a földből. E két istenségen kívül a templomban Erechtheusnak, Athén ősi királyának is áldoztak; itt volt továbbá Athén első királyának, Kekropsnak, valamint Pandrosos nevű lányának sírja. Az Erechtheion tulajdonképen Erechheusnak és nevelő anyjának, a várost védő Athenának szentelt két ősrégi temp-

lomnak egy épületben való egyesítése. Ez a körülmény magyarázza a templom belső elrendezésének komplikált voltát. A tervező művész munkáját azonkívül megnehezítette a talaj egyenetlensége: északi és nyugati oldala a másik két oldalnál körülbelül három méterrel fekszik mélyebben; ÉK-en széles márványlépcső (*L*, a 301. képen) visz le az alacsonyabban fekvő területre.

A pentelei márványból épült Erechtheionnak (20 m. hosszú és 11 m. széles) hajója két részre oszlik. Keleti felének négyzetes terme (301. kép, *C*) Athena ősrégi képét és Kallimachosnak híres aranylámpáját foglalta magába, pronaosának

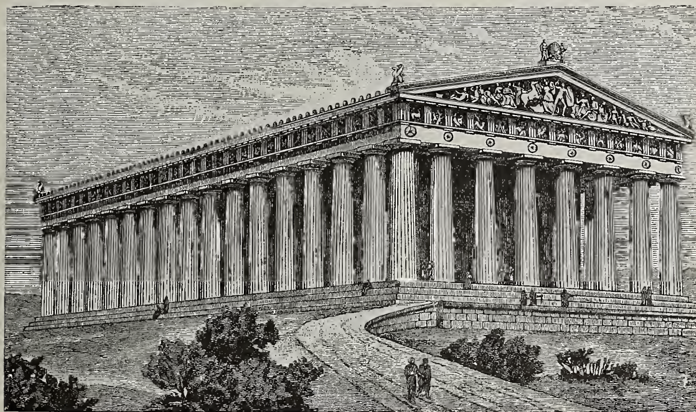


299. kép. A Parthenon, ÉNy felől, a díszkaputól tekintve.

(*B*) hat gyönyörű ión oszlopa közül öt gerendástul ma is fennáll (301. kép); a pronaos előtt volt Athenának oltára (*A*). A cellának mélyebben fekvő nyugati része, melyet az előbbitől zárt fal választ el, két teremből áll: az egyik (*D*) Poseidon-Erechtheusnak volt szentelve, a másik (*E*), a mely alatt a sósforrás vizét magában foglaló ciszterna feküdt, előcsarnokszerű terem, melynek nyugati oldalát alsó felében fal képezi, míg felső része két pillér közé foglalt négy oszlopból áll, melyek között három ablakszerű nyílás maradt. A déli oldalhoz erkély csatlakozik (*F*), melynek könnyű, csak az architrávból és fogsoros főpárkányból álló (tehát az eredeti ión, fríztelen alakot mutató, v. ö. 175—6. l.) gerendázatát a homlokzatban 4, oldalt

1—1 leányalak (karyatida) tartja. A karyatidák csarnokának oszlopul alkalmazott leányalakjai közkincsévé lettek azóta az építészetnek, ép úgy, mint az akragasi templomnak oszlophelyettesítő férfialakjai, az atlasok (202. l.). A csarnok lépcsőzetet foglal be, mely a mélyebben fekvő (*E*) terembe visz le. A szemközti, északi oldalon, négy homlok- és egy-egy oldaloszloptól (254. kép) határolt csarnokot (*G*) látunk, a melyből egy nagyobb, remekművű plasztikus kerettől szegélyzett díszajtó szolgál az *E* terembe, míg egy mellette levő kisebb ajtón át a falaktól körülzárt kis udvarra, a Pandroseionba (*H*) jutunk, melyben a szent olajfa és Zeusnak oltára állott. Az északi csarnok alatt (*G*) mutogatták a papok a Poseidon szigonyának ütésétől származó sziklahasadékot.

A főhajó frízét reliefdíszes szalag alkotta, melynek parosi márványból faragott alakjai szépen váltak le a fríznek eleusisi sötétkék kőből való alapjáról; az oromfalak szobordísz nélkül szűkölködtek (302. kép). Az egyes épülettagokat gazdagon



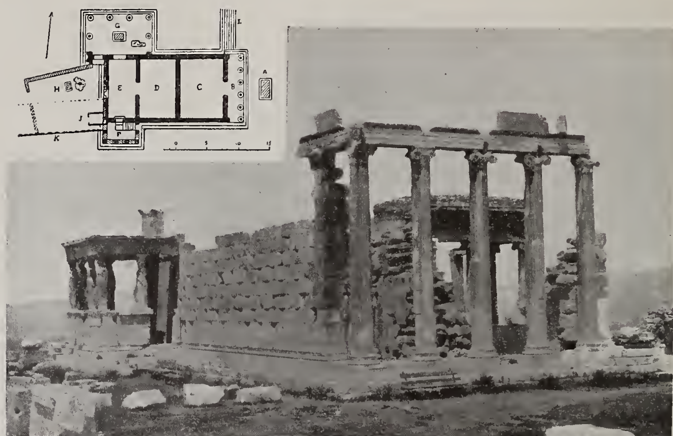
300. kép. A Parthenon rekonstruált képe, ÉNY-ról tekintve.

borító plasztikus ékítmény a legszebb, a mit a görög építés e téren alkotott. Itt találkozunk először faragott akanthos-ékítménynyel; a díszajtó keretében föltűnnek a Keletre emlékeztető rozetták.

Az Erechtheion építészeként egy fölirat Philokles-t nevezi meg. Építését néhány évvel Perikles halála után kezdték, 421-ben, többszöri félbeszakítás után 407-ben fejezték be. Nemsokára tűzvész pusztította el egyes részeit, melyeket 395-ben javítottak ki. Az Erechtheion, mely egy ideig keresztény templomul szolgált, a XVI. század óta pedig a parancsnokló török basának háremét foglalta magába, az Akropolisnak aránylag legjobb karban ránk jutott emléke.

A várhegy DNyi kiszögellésén emelkedett Athena-Nike vagy a mint közönségesen nevezik, Nike Apteros, a győzelem szárnyatlan istennőjének ión rendszerű temploma, (305. kép, *N*), kinek az athéniek abban a hitben építették ezt a templomot, hogy Nike (a győzelem), minthogy szárnya nincsen s máshová nem szállhat, állandóan közöttük fog maradni.

A kis (8×5 m.) templomot a törökök a XVII. század végén lerombolták és márványtömbjeit bástya építésére használták föl; Ross, Schaubert és Hansen 1835-ben ásatásaik közben ráakadtak romjaira s azokból újra fölépítették (303. kép). A templom háromlépcsős alapra helyezett amphiprostylos tetrastylos, azaz celláját elől és hátul 4—4 monolith oszloppal nyíló csarnok előzi meg. Keleti oldala előtt

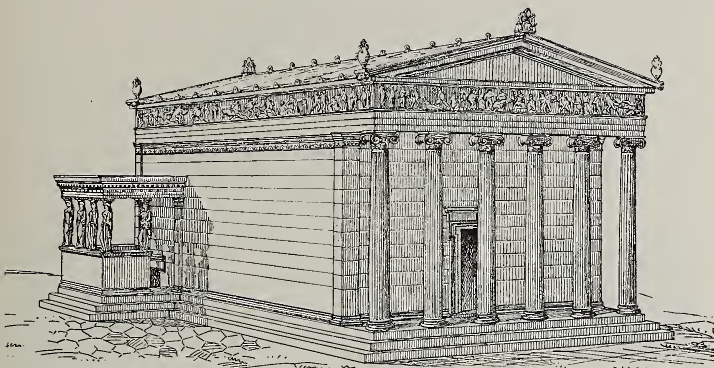


301. kép. Az Erechtheion (kelet felől) és alaprajza.

nagy márványoltár állott (304. kép); a cella bejáratát in antis közé foglalt két pillér szegélyezi. A templom frízét az istenek gyűlését és harci jeleneteket ábrázoló reliefszalag diszítette. Három oldalt reliefes márványkorlát határolja a templomot (304. kép), melynek építését az V. század végére tehetjük.

Az Akropolis templomaihoz és műemlékeihez nagyszerű díszkapun át vezetett az út; a sziklába vágott följáró a klasszikus korban a Nike-templomtól koronázott bástya mellett (305. kép, *u*) haladt el; a tornyoktól szegélyzett alsó kapubejárat a római korból való (X. tábla, *r. f.*), úgyszintén későbbi időkből származik a díszkapuhoz szolgáló széles márványlépcsőzet. A díszkapu (propylaia, propylaeum-ok) monumentális zárása a várhegy egyetlen megközelíthető részének, a szelídlejtőjű nyugati oldalnak. A díszkapu építését Perikles Mnesikles-re bízta,

a kinek terve kitünően alkalmazkodik a várhegy terepviszonyaihoz és alapformájában emlékeztet a tirynsi vár propylaionjának elrendezésére (209. kép, *H*, és 138. l.); főrészét a kapunyílást magábafoglaló fal elé és mögé épített oszlopos csarnokok teszik. A külső (nyugati) csarnok (305. kép, P_1) négylépcsős alapon emelkedik és hat (8·8 m. magas) dór oszloppal nyílik ki- és lefelé; két középső, egymástól távolabbra álló oszlopa között vezet föl a lejtős főút, a melyen át az ünnepi menet a várba vonult; a csarnok belsejében 3—3 (10·3 m. magas) ión oszlop szegélyezi az utat, három hajóra osztván a majdnem 14 méter mély csarnokot. E csarnok mennyezetének óriásméretű márványgerendáit, színes díszét és aranyozott kazettáit csodálattal említik a régi írók. A csarnok színtájánál (öt lépcsővel) magasabbra fekvő középfalon át a külső oszlopközöknek megfelelő 5 kapunyílás vezet, a középső a legnagyobb (7·4 méter magas, 4·2 méter széles), a 2—2 oldalkapu fokozatosan kisebbedik. A keleti, 7 méter mély csarnok (P_2) szintén 6 dór oszloppal nyílik az



302. kép. Az Erechtheion rekonstruált képe (kelet felől).

Akropolis felé; mindkét csarnok fölött dór templombéhoz hasonló oromfal emelkedik, a a mely minden szobordísz nélkül szűkölködik.

A külső csarnokot kétfelől csarnokos szárnyépületek szegélyezik, a melyek közül csak az északi (*Kcs*) épült ki teljesen, míg a déli (*Cs*) a papok ellenkezése miatt, a kik Artemis szent kerületéből nem engedték át a szükséges térséget, csak megcsonkítva, megrövidítve került kivitelre. Az északi szárny pillérek közé foglalt három dór oszloppal a följárat felé nyíló előcsarnokból, és ehhez csatlakozó négyszögű teremből áll, a mely az ajtón és e mellett alkalmazott két ablakon át nyerte világítását. Pausaniasból tudjuk, hogy ez a terem képcsarnokul szolgált és Polygnotos-nak festményeivel volt diszítve. A vele szemközt fekvő szárny északi és nyugati oldalán oszlopsorral nyíló helyiség, mely őrszobának volt berendezve.

Mnesikles a várfelé eső oldalon is tervezett két tágas oldalcsarnokot, ezeknek kiépítését valószinűleg a peloponnesosi háború kitörése akadályozta meg.

A díszkapú rövid öt év alatt (437—432) épült föl, minden részében pentelei márványból; az építés költségei 2012 talentomra (11.300,000 koronára) rúgtak. A propylaiak pusztulását villámcsapás okozta, mely 1656-ban fölrobbantotta a törököknek a csarnokban elhelyezett puskapor-raktárát.

Mnesikles műve romjaiban is (306. kép) az ókornak egyik legimpozánsabb emléke, mely ma is felejthetetlen benyomást gyakorol minden látogatóra. Legszebb



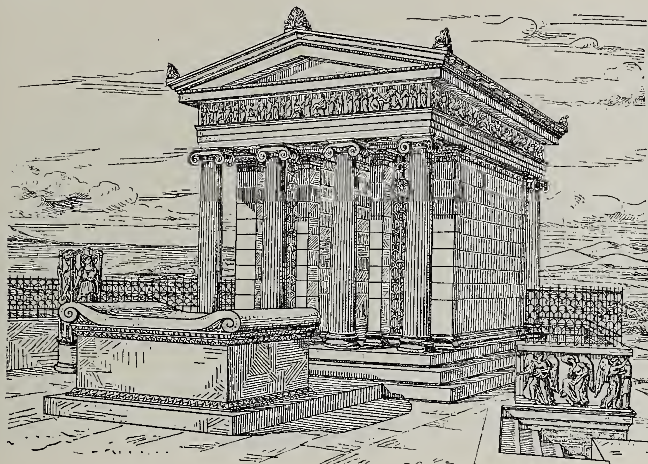
303. kép. Nike temploma, kelet felől.

példa a templomépítés formáinak a profán építés céljaira való mesteri fölhasználására, valamint a dór és ión oszloprendszer együttes alkalmazására. Az utóbbi elrendezés abban leli magyarázatát, hogy a csarnok mennyezete magasabb lévén a külső gerendázatnál, tartására a magasabb és karcsúbb ión oszlopot alkalmazták (307. kép).

A díszkapun át a várhegy síkjára lépő antik szemlélő fényes épületeken kívül az érc- és márványszobrok hosszú sorában gyönyörködhetett, melyeket a polgárok és a későbbi korban görögbarát fejedelmek (pl. a pergamoni Attalos) áldozati aján-

dékokként ajánlottak föl az isteneknek. X. táblánkon ezek közül csak Athenának óriás ércszobra látható, melynek aranyozott lándzsahegye már messziről üdvözölte a tenger felől hazatérő athénieket.

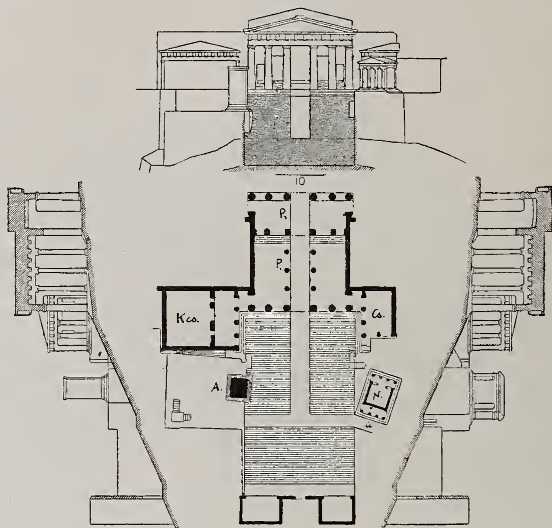
Az Akropolis déli oldalának lejtőjén terült el az 17000 nézőt befogadó Dionysos-színház (X. tábla, 8.), mely a IV. században épült egy régibb, kezdetlegesebb berendezésű színház helyén és többszörös átépités következtében eredeti beosztását egészen elveszítette; továbbá Asklepios szentélye, melylyel gyógyító-intézet állott kapcsolatban (*9.*). Az Asklepieion kerületétől II. Eumenes pergamoni királyról elnevezett díszes oszlopcsarnok (*11.*) vezetett az Odeion-hoz (*10.*), egy a Kr. u. II. században drámai és zenei előadások tartására épült födött színházhoz.



304. kép. Nike templomának rekonstruált képe, kelet felől.

Az V. század az Akropolison kívül is hagyott ránk nevezetes emlékeket. Első helyen említendő az athéni ú. n. Theseion, egy ismeretlen rendeltetésű, valószinűleg Hephaistosnak és Athenának szentelt templom, mely a Parthenonnál valamivel később épült. A Theseion, mely a középkorban egyideig keresztény templom volt, oly kitünő karban jutott ránk (239. kép), hogy a legújabb időben, az athéni nemzeti múzeum megnyitásáig, nyilvános múzeumul szolgálhatott. Mérsékelt arányú (34 m. hosszú, 14 m. széles), kétlépcsős alapon emelkedő (6×13 oszlopos) dór peripteros; anyaga pentelei márvány, mely az idő folyamán aranysárga patinát nyert. Berendezése (308. kép) normális. Az oszlopcsarnok kazettás menynyezete jórészben teljesen ép. A templom gazdag szobordíszéből eltüntek a tympanon

csoportozatai; metopéit csak részben (a keleti oldalon és a hosszoldalaknak evvel szomszédos 4—4 mezejében) diszítették reliefek, melyek Theseus és Herakles hőstetteit örökítették meg. Belül, az elő- és hátsócsarnok ión tagoltságú frízén kentaurok és lapithák harcza és egy másik, különbözőképen értelmezett csatajelenet volt márványban kifaragva. A fejlett dór stílus e szép emlékének közeli rokona Poseidonnak a Sunion hegyfokát koronázó, előbb tévesen Athenáról elnevezett temploma, melynek laurioni márványa mindmáig megtartotta vakító fehérségét; (16 barázdával bíró) oszlopai közül 12 még ma is fennáll.



305. kép. Az Akropolis díszkapujának (propylaia) alaprajza; rekonstruált homloknézete (fönt); hosszmetszete: balfelől az északi, jobbfelől a déli szárnyépülettel és Nike templomával.

Az V. századba tartozik a rhamnusi nagyobb Nemesis templom is (273. kép), mely talapzatáig elpusztult. Márványlépcsőinek megművelése elárulja különben, hogy a templom sohasem készült el teljesen. Szintén csak alapjaiban maradt fenn az eleusisi (Attika) mysteriumok színhelyéül szolgáló Telesterion, melyet Iktinos tervei szerint Koroibos, Metagenes és Philon építettek s melyhez két díszkapun át jutott az ember. Alaprajza teljesen elüt a görög templomok szokott berendezésétől; itt ugyanis a mysteriumokba beavatott hivők befogadására alkalmas termet kellett megépíteni. A telesterion négyzetalakú emeletes épület (oldalhossza 54 m.), melynek belsejét 42, hét sorban álló dór oszlop több

hajóra osztja; a falak mentén nyolcfokos lépcső futott körül, a melyen a szertartások nézői foglalhattak helyet.

A templom alsó részében sötétkék eleusisi kőből, felső részében márványból épült; DK-i oldalán 12 homlok- és 1—1 oldaloszloptól alkotott előcsarnok előzi meg; háromoldalt 2—2 ajtaja van.

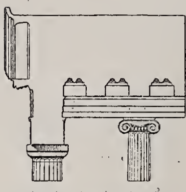
Ugyancsak Iktinos tervezte Apollon-nak phigaleiai templomát, mely a Peloponnesosnak egy elhagyatott, vadregényes vidékében 1100 m. magas hegycsúcson emelkedik. A meglehetős jó karban levő templomot (309. kép), a görög archaeologiai társaság most akarja restaurálni. Pausanias azt írja róla, hogy a Pelo-



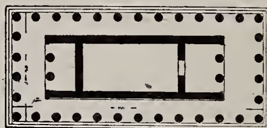
306. kép. Az Akropolis díszkapuja, a bejárat oldaláról (nyugatról) tekintve.

ponnesosnak a tegeai templom után legszebb emléke, úgy anyagának (kékes-szürke mészkő) kiválósága, mint arányainak szépsége tekintetében. 6×15 dór oszloppal bíró peripteros, hossza 38, szélessége 15 méter. Több sajátossága miatt hívja magára figyelmünket. Elő- és hátsócsarnoka in antis szerkezetű, cellája két helyiségre oszlik; a nagyobbiknak hosszfalából kiugró félpillérek elől ión $^3/_4$ oszlopokban végződnek, ezt a helyiséget, mely, úgy látszik, nyitott belső udvar volt (v. ö. 185. l.), a kisebbiktől két rézsút kiszökő pillér és ezek között álló oszlop választja el; erre az oszlopra helyezik azt a korinthosi oszlopfőt, melyet a templomban találtak (263. kép). A templomban tehát mind a három oszloprend együtt szerepel. E mellett föltünő a templom irányítása, főbejárata ugyanis északra néz. Ezt az eltérő irányítást

a terepviszonyok tették szükségessé. Valószinű ugyanis, hogy a templom egy régibb szentélynek újjáépítése, kibővítése, a mely szentély kelet felé nyílott és a mostani épület cellájának kisebbik helyiségét foglalta el; ezt a helyiséget Iktinos megtartotta tulajdonképeni cellának, itt kell képzelnünk az istenképet s azért van e helyiségnek kelet felé külön bejárata. Az újjáépítésnél az építész a terepviszonyok következtében csak északdéli irányban bővíthette a régi cellát. A metopéknak s az oromfalaknak nem volt reliefdísze, a cella homlokfalainak metopéiből is csak jelentéktelen töredékek jutottak ránk. Ellenben becses emlékeit teszik a görög szobrászatnak a (nyílt udvarnak föltételezett) cella ión oszlopsorának gerendázatáról származó, kentaurosok és lapithák, majd görögök és amazonok harcát feltüntető márványreliefek.

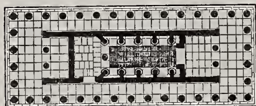


307. kép. A díszkapu előcsarnokának átmetszete a kétféle oszloprendszerrel.



308. kép. Az ú. n. Theseion alaprajza. (Athén.)

A IV. század folyamán a dór stílus, mely már az Akropolis területét is megosztotta ión testvérével, elvesztette vezető szerepét a görög építésben. Előtérbe lép az ión rendszer, mely legnagyobbszerű emlékeit Kis-Ázsiában hagyta ránk. Mellettök a korinthosi oszlop nyert polgárjogot az építészetben, még pedig vagy kapcsolatban a régebbi két oszloprenddel (Phigaleia), vagy kizárólagos alkalmazásban. Ilyen alkalmazásban L y s i k r a t e s-nek choragikus e m l é k é n szerepel legelőször. A gazdag athéni





309. kép. A phigaleiai Apollon-templom és alaprajza.

polgároknak kötelessége volt bizonyos ünnepek számára saját költségükön kart szervezni és betaníttatni s a kinek kara a versenyben győzött, az bronzháromlábat nyert díjul, melyet Dionysosnak szentelve nyilvános helyen, valamely emlékszerű építményen fölállított. 310. képünk ilyen emléket mutat, melyet egy Lysikrates nevű karvezető (chorégos) emeltetett 335-ben: négyzetes (4 méter magas) mészkőalapon, pentelei márványból épült kerek, teljesen zárt, pseudoperipteros alakú templomocskát látunk, 6 korinthosi féloszloppal, melyeknek oszlopfejei közt háromlábakkal diszített reliefszalag fut körül. A domborműves fríz feletti, fogsoros párkány hymettosi márványból való (261. kép). Az emléket pikkelyékítményes, egyetlen márványtömbből faragott sátortető fedi; a tetőből kinövő, remekművű akanthos-virágon nyugodott egykor Lysikrates bronztripusa.



310. kép. Lysikrates emléke Athénben.

A peloponnesosi háborúban Athén vereséget szenvedett s kénytelen volt Spártának engedni át a hegemoniát. A politikai viszonyok ezen átalakulása az építészet terén kifejtett tevékenységben is visszatükröződik: a IV. század több nevezetesebb építkezésének színhelye a Peloponnesos. Első sorban említendő Athena Alea-nak tegeai temploma. A márványból épített templom, melynek földerítésén a franciák fáradoznak, mind a három oszloprendnek alkalmazására nyujt példát, kívül dór, belül ión és korinthosi oszlopok szerepelnek. Építőmestere Skopas, a híres szobrász, volt.

E korba tartoznak a görög művészet egyik fontos emlékhelyének, a Peloponnesos ÉK-i részében fekvő Epidauros-nak főbb épületei. Epidauros híres búcsújáró helye volt a görögségnek: a betegek és nyomorultak ezrivel zarándokoltak oda, hogy Asklepios szent berkében gyógyulást találjanak. A szentély középpontja Asklepios-nak dór stílű (peripteros hexastylos) temploma volt, a mely körül, akárcsak modern fürdőhelyeinken, mindenféle díszes épületek keletkeztek. A betegek számára emelt nagy gyógyítócsarnokon kívül, melynek földszintje dór pillér-, emeletje ión oszlopsorral nyílott, legérdekesebb az ismeretlen rendeltetésű tholos a kerekalaprajzú épületnek legelső példája. Cellájának körfalán kívül 26 dóroszlop alkot csarnokot, belül 14, parosi márványból faragott, szintén körben elhelyezett korinthosi oszlop (264. kép) tartotta a mennyezetet. A gerendázat faragott ékítményei, az akanthosos oszlopfők a kidolgozás finomsága és szépsége tekin-

tetében még az Erechtheionnak plasztikus díszét is fölülmulják. Építője az ifjabb Polykleitos volt.

Míg ezek az épületek alapjokig földúlva, a lehető legrosszabb karban maradtak ránk, addig az ugyancsak Polykleitos-tól épített márványszínház (311. kép) az egész ókornak legépebben megőrzött emlékei közé tartozik, mely minden egyéb hasonló emléknél jobban szemlélteti a görög színkörök berendezését, imponáló arányait és szépségét.

A templomok mellett a színkörök emelése volt a görög építésnek főfeladata. A görögföld minden részén találunk romban heverő színházakat, melyek legékesebben szóló tanui a görög kultura magas fejlettségének. Ezek a romok azonban vagy nagyon szomorú karban jutottak ránk, vagy olyan átépítéseket szenvedtek a későbbi (különösen római) időkben, hogy azok után nem alkothatunk magunknak hű képet a klasszikuskorú színházakról. Ép azért fontos az epidaurosi színház,

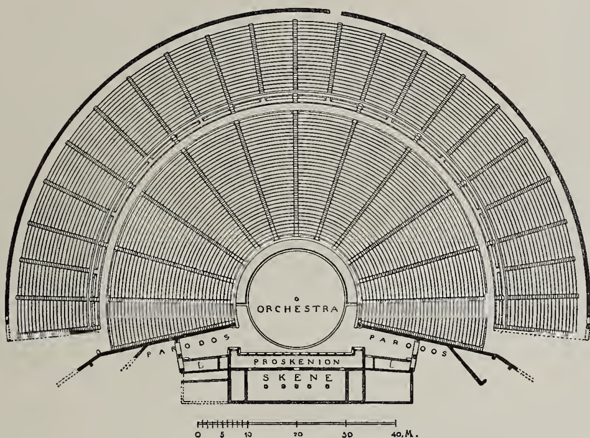


311. kép. Az epidaurosi színház romjai.

mint a mely berendezésében legközelebb áll az V. század színköreihez. E színkör fölfedezése tette nyilvánvalóvá, hogy Aischylos, Sophokles és Euripides korában és még a rájuk következő két század folyamán is, nem volt a görög színkörnek külön színpadja a színészek számára, hanem hogy színészek és kar együtt játszottak az orchestrában.

A szabad ég alatt fekvő, födetlen építménynek (312. kép) főrésze az orchestra: egy tömött földdel borított, kőküszöbbel határolt köralakú tér, melynek közepén nagy kő jelöli az oltárnak (thymele) helyét; az orchestra volt a kar és a színészek közös tartózkodóhelye s így megfelel a mai színpadnak. Az orchestrát három oldalán körülfogja a lejtősen emelkedő nézőtér, melynek félköríves márványpadsorai Epidaurosban (és másutt is rendesen) hegyoldalban vannak egymás fölött elhelyezve. A nézőteret széles körjárat (diazoma) két rangra, emeletre választja; az alsó emelet

34 padsorból áll és 13 sugárszerűen elrendezett lépcső között 12 ékalakú szakaszt (kerkis) alkot; a felső emeletnek 21 padsorát 23 lépcső osztja szakaszokra. Az alsó rang első és utolsó és a felső rang első sorának ülései támaszokkal vannak ellátva, ezek a papoknak és tisztviselőknek föntartott díszhelyek. A nézőtérrel szemben fekszik a skene épülete, mely egy nagy, oszlopsortól két részre osztott teremből és ehhez kétoldalt csatlakozó kisebb szobákból áll. Itt gyülekeztek és öltözködtek a színészek, továbbá a kar, mely utóbbi a színkörnek két bejáróján (parodos) át vonult az orchestrába. A skene előtt kezdetben mozgatható, díszletekkel ellátott deszkafal volt fölállítva, melynek helyét csakhamar kőből emelt előépítmény foglalta el: Epidaurosban ezt a kétoldalt kiszögelléssel határolt proskeniont homlokzatában 12 ión rendszerű féloszlop alkotta, melyen ión gerendázat nyugodott; a proskenion



312. kép. Az epidaurosi színház alaprajza.

$3^1/_2$ m. magas, lapos tetején az istenek léptek föl, vagy néha a színészek is, ha a darab egy része pl. a háztetőn játszódott le. A tetőre szolgáló lejtős följárón (*L*) a színházi gépeket szállították föl. A proskenion oszlopközeit díszletül szolgáló, mozgatható festett táblák (pinakes) zárták, a középső oszlopköz kivételével, mely ajtóul szolgált. A színháznak két bejáróját (parodos) korinthosi pillérek közé foglalt kapuk zárták.

A színház körülbelül 16,000 nézőt fogadhatott be; nézőtere úgy van irányítva, hogy a közönség délután (a színházi előadásokat nappal tartották) árnyékban ülve figyelhette az orchestrában folyó játékot. A roppant épületnek akusztikája bámulatos, az orchestrában szavalónak hangját a legfelsőbbb (23 m. magas és 65 m.-nyi távolban levő) padsorban is tisztán lehet hallani, pedig ma már nem áll fenn a

skene fala, mely a hanghullámok visszaverésével még erősebbé és érthetőbbé tette a színész beszédét.

A számos újabban fölásott színház közül megemlítjük a Thorikos, Eretria, Sikyon, Assos és Megalopolis melletti, a fönt leírthoz hasonló berendezésű színházakat. A megalopolisi (Peloponnesos) színház valamennyi társa között a legnagyobb, benne 20,000 néző fért el. Vele össze volt kapcsolva a tízezer arkadiai polgár gyülekező-terme, az ú. n. Thersilion, egy hatalmas (66 méter hosszú és 52 méter széles) négyszögű épület, melynek mennyezetét a terem közepéből sugárszerűen elhelyezett oszlopsorok tartották. Dór oszlopos előcsarnoka, mely a hiányzó skene helyét foglalja el, az orchestra felé néz.

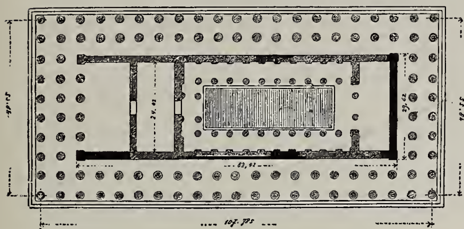

313. kép. Az ephesosi Artemision egy oszlopa.

Míg a IV. évszáz folyamán az európai Görögország lassú hanyatlásnak indul, elszegényedik, addig Kis-Ázsiának tengermelletti városai, melyek a világkereskedésnek főközvetítőhelyei lesznek, gyorsan föllendülnek, meggazdagodnak és egymással versenyre kelve, pompásnál-pompásabb templomokat emelnek. Ezek a templomok, a mint ez az ión stíl hazájában természetes is, ión rendszerben épültek. Legnagyobb részük úgyszólván teljesen elpusztult; Kis-Ázsiának nincs egyetlen emléke, mely Hellas-, avagy a Nyugati Görögországnak számos, félig ép állapotban fennmaradt templomához hasonlóan, romjaiban szemléltethetné e század építészeti tevékenységének nagyszerűségét.

E kornak főműve Artemis ephesosi temploma, az ión stílnak legnagyobb temploma, mely méreteiben még Zeusnak óriási akragasi templomát is fölülmulta; hossza 132 m., szélessége 68 m. s így a Parthenonnál körülbelül négyszer volt nagyobb. A régebbi (199. l.) Artemision 356-ban a lángok martaléka lett, akkor ugyanis egy Herostratos nevű ember, hogy nevét emlékezetessé tegye, fölgyújtotta. Deinokrates, Nagy Sándor építésze, azonban ismét s még fényesebben fölépítette a világ hét csodája közé számított templomot. Hatalmas, a homlokzat oldalán 10 lépcsővel ellátott stylobatesen emelkedett a 8×20 oszlopos dipteros. 18 méter magas oszlopai közül 36, a régi szentély oszlopaihoz hasonlóan (v. ö. 287. képünket) alul két méter magas, márványból faragott reliefszalaggal volt diszítve, mint ezt a British Museumban levő relieftöredék fölhasználásával rekonstruált és 313. képünkön látható oszlop szemlélteti. A templomdíszítésnél közreműködött Skopas, a ki az egyik oszlopnak reliefjeit faragta és Praxiteles, a kinek kezétől származtak a templom elötti nagy oltárnak domborművei. A templomot a gótok pusztították el Kr. u. 262-ben, romjainak átkutatása a jövő feladatai közé tartozik.

Romhalmaz födi Kis-Ázsia egy másik templomóriásának, Apollon Didymaios-nak szentélyét, mely az antik kereskedés Velencéjének, Miletos-nak szomszédságában terült el. A franciák már két ízben

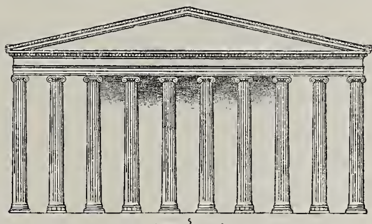
kezdtek ott ásatásokat, de azokat a munka nehézsége és a nagy költségek miatt abbahagyták. A perzsa háborúkban lerombolt régibb templomot (199. lap) az ephesosi Paionios és a miletosi Daphnis tervei szerint kezdték újjáépíteni; a Kr. e. II. századig dolgoztak rajta, de azért sohasem fejezték be, mint azt a még fennálló három oszlopnak egyike is, mely csak félig kész, igazolja. Vitruvius a Didymaiont az Artemision, a telesterion és az olympiai Zeustemplom mellett az ókor legszebb templomának tartotta. 13 lépcsős alapon álló márvány dipteros volt, 10×21 oszloppal, melyek mindegyike 20 m. magas; beosztása (314. kép) annyiban eredeti, hogy a mély előcsarnok és előterem után következő cella nyitott, oszlopokkal diszített udvar volt; ezen hypaethralis világítású (v. ö. 185. l.) cella mögött terül el az adyton. Ha a templom fölépítésének arányait (315. kép) az attikai ión emlékek arányaival (304. kép) vetjük össze, túlszélesnek és nyomottnak tűnik föl homlokzata.



314. kép. A miletosi Didymaion alaprajza.

A Miletossal szemben fekvő Priene-ben emelkedett a Nagy Sándortól (340) a városvédő Athená-nak szentelt templom (6×11 oszlopos peripteros), mely szép arányai folytán az ión stílnek klasszikus példája (v. ö. 253. képünket, melyre vonatkozólag az újabb ásatások kiderítették, hogy gerendázata nélkülözte a frízt, l. 175. l.). Tervezője Pythios, ki a halikarnassosi Maussoleiont is építette, irataiban a dór stílus ellen foglalt állást.

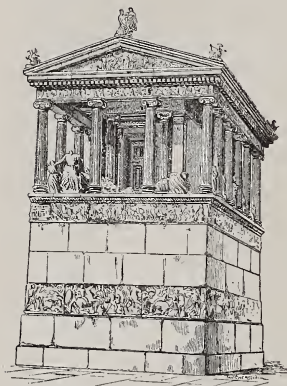
A dór stílus ellenségei közé tartozott Kis-Ázsiának egy másik híres építő mestere, Hermogenes. Két művét ismerjük: Dionysosnak teosi templomát (hexastylos peripteros), melyet építésze eredetileg dór stílusban kezdett, de azután a triglyphek elrendezésének nehézsége miatt az ión rendszer szerint épített meg, továbbá Artemis Leukophryné-nek templomát a Maeander mellett fekvő Magnesiá-ban. Ez utóbbi a teosi templomnál némileg jobb karban, de azért szintén alapjáig földulva, jutott ránk. Az ötlépcsős stylobatesen emelkedő (8×15 oszlopos), fehér márványból épült templom a pseudodipterosnak első példája és Strabon szerint Ázsiának legszebb szentélye.



315. kép. A miletosi Didymaion homlokzata. (Rekonstrukció.)

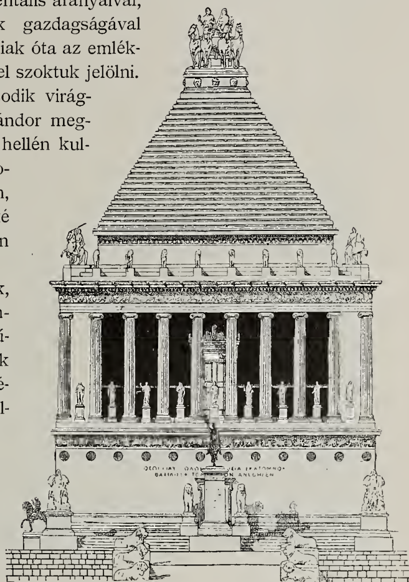
E kornak templomromjai közül megemlítjük még a messait Lesbos szigetén és Apollon Smintheus templomát a Troas-ban, mind a kettő pseudodipteros s végül a Kis-Ázsiának déli partján fekvő tarsosi templomot, mint az úgynevezett podiumos templomnak példáját. Ez az elrendezés azáltal, hogy a magas alapzatra helyezett templomot csak homlokzati oldalán látja el a széles lépcsőzettel, monumentális hatást biztosít neki és megtakarítja a lépcsőzetnek köröskörül való alkalmazását.

Kis-Ázsia földjén a sírépítésnek néhány, művészeti szempontból érdekes emléke jutott ránk, melyek nemcsak a halott maradványainak nyugvóhelyéül akartak szolgálni, hanem egyúttal annak emlékét is meg akarták örökíteni. Ilyen emlékszerű sírépület, melynek romjait Fellows födözte fel 1838-ban, az ú. n. nereida-emlék Xanthos mellett. A IV. évszáz legelejére datálható sír valamely lykiai fejedelemnek porait rejtette magába. Magas (10 méter hosszú és 6·9 m. széles), tömör alapzaton ión rendszerű peripteros templomocskát látunk (316. kép, Falkener rekonstrukciója szerint), keskeny oldalain 4—4, hosszoldalain 6—6, zömökebb arányú és nagyobb közökben elrendezett oszloppal, melyek kettős in antis-szerű cellát zárnak körül. A gerendázatból hiányzik a fríz, úgy hogy csak architrav kapcsolja össze az oszlopfejeket a fogsoros párkánynyal (175—6. lap). A tömör alapzatot kettős fríz veszi körül, az architrávot és a cellafal felső részét ugyancsak reliefszalag, az oromfalat magas domborúművek ékesítették. A helyszínén talált, jelenleg a British Museumban levő, élénk mozdulatú nőalakokat, a mellettük alkalmazott tengeri állatok és halak nyomán nereidáknak tartják: ezektől nyerte az emlék nevét.


316. kép. A xanthosi nereida-emlék. (Rekonstrukció.)

A nereida-emléknek továbbfejlesztése, egyszersmind legszebb példa a Keleten dívó monumentális sírépítésnek a görög stíllel való összekapcsolására a halikarnassosi Maussoleion, melyet Artemisia kariai királynő építtetett a 351-ben meghalt bátyjának és férjének, Maussolosnak s melyet Artemisiának csakhamar bekövetkezett halála után a művészek saját dicsőségükre fejeztek be. Az emlék építészei Pythios (Pythis) és Satyros voltak, gazdag szobordísze korának leghíresebb mestereitől, többek között Skopas-tól ered. Lépcsős alapzaton álló hatalmas négyzetes építmény foglalta magába a sírkamarát; ezen 36 ión oszloptól körülvett templomcella emelkedettt. A finom művű ión oszlopokon nyugvó gerendázat fölött 24 lépcsős márványpiramis következett, mely ép oly magas volt, mint az emléknek középső, oszlopos része. A piramis tetejét kolosszális négyesfogat (quadriga) koronázza, melyen a király és királynő szobrai állottak. Plinius szerint az emlék magassága 140, kerülete 440 láb volt.

A Maussoleion (317. képünk Bernier rekonstrukciója szerint mutatja be) soká állott fenn, pusztulását földrengés és a Johannita lovagok okozták, kik a XIV. és XV. évszázban várépítésre használták föl köveit, a szobrokból pedig meszet égettek. A mult század közepe táján az angolok fölásták romjait; a plasztikus dísznek maradványai: különböző szobrok, melyek részben az oszlopok közeiben voltak fölállítva, lovasszobrok, oroszlánok egész sora, különböző méretű és munkájú frízreliefek, a British Museumba kerültek. Maussolos király síremlékét a régiek a világ hét csodája közé számították. Monumentális arányaival, tervének eredetiségével, diszítésének gazdagságával akkora bámulatot keltett, hogy a rómaiak óta az emlékszerű síremléketeket a mauzoleum névvel szoktuk jelölni.



317. kép. A halikarnassosi Maussoleion. (Bernier rekonstrukciója.)

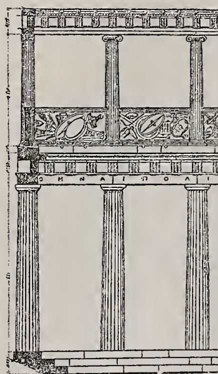
A hellenisztikus korban második virágzását éli a görög építészet. Nagy Sándor meghódítván a Keletet, utat nyitott oda a hellén kulturának; a halála után keletkezett birodalmak, a Ptolemaiosoké Egyiptomban, a Seleukidáké Szíriában, az Attalidáké Pergamonban főhelyei lettek a hellén műveltségnek és művészetnek.

Az építészet feladatai bővülnek, vilagvárosokat kellett fölépíteni és mindenféle középületekkel diszíteni, a művészetet pártoló hatalmas fejedelmeknek és gazdag magánosoknak fokozódott igényeit kielégíteni. A régi formák átalakulnak lassanként és a Kelettel való érintkezés folytán új elemekkel bővülnek. Határozott fejlődés mutatkozik az épületek szerkezetében, az oszlopokkal és gerendákkal való építkezés mellett a boltozást is alkalmazzák. Végül pedig a diszítés gazdagságára való törekvés, a pompa kedvelése jellemzi e kornak alkotásait.

Az oszlop állandó eleme marad az épületeknek és mind szélesebbkörű alkalmazásra talál. A dór oszlop háttérbe szorul; itt-ott emelnek még dórstílű épületeket (legnevezetesebb Zeusnak nemeai szentélye a Peloponnesoson), az oszlopok arányai azonban már átlépik a dór stíl szabta határokat, túlkarcsúkká válnak, a magasság viszonya az átmérőhöz közel jár az ión oszlop méreteihez; az echinus oldalvonala egyenessé merevedik (pl. 247. kép *c*, egy samothrakei templomról); az oszlopközök szélesbülnek, a gerendázat oly alacsonyná válik, hogy egy-egy oszlopköz fölé már több triglyphet kell alkalmazni; a dór fríz részeinek szerkezeti jelentősége

tehát annyira feledésbe ment már, hogy a triglyphek puszta diszítő elemként szerepelnek, sőt, hogy ión oszlopok fölött dór frízt alkalmaznak (318. kép). A két rendszer elemei összekeverednek, egyes dór épületek (Priene, aegaei Demeter-templom) oszlopai iónmódú barázdolással vannak ellátva. A kor uralkodó stilusa az ion, e szerint épült pl. Aphroditének aphrodisiasi (Kilikia) temploma (8×15. oszlopos pseudodipteros) és Zeusnak aezani (Phrygia) temploma (8×15-ös peripteros); utóbbi az ión stílnak az Erechtheion mellett legjobb karban ránk jutott emléke, melynek monolith márványoszlopaiból még 16 fönnáll. Az ión oszlop mellett általánosan szerepel már a korinthosi, melynek oszlopfőit a legváltozatosabban képezik ki; az eleusisi propylaiák oszlopfőit virágdíszen kívül chimaerák is ékesítik.

A korinthosi stílnak legnagyszerűbb emléke, az athéni Olympieion, Vitruvius szerint azon templomok közé tartozott, a melyeknek pompája és kivitele még az istenek tanácsában is bámulatot keltett. Már a Peisistratidák alatt kezdték meg építését, melyet aztán négy századdal később Antiochus Epiphanes szíriai király megbízásából Cossutius építész folytatott (174. Kr. előtt), a ki az eredetileg dór stílusban tervezett templomnak celláját és kettős külső oszlopsorát a kor ízlésének megfelelően korinthosi rendszerben építette föl (262. kép, *b.*); teljes befejezését csak Hadrianus római császár korában nyerte. A roppant teraszon emelkedő templom 8×21 oszloppal bíró dipteros, hossza 116 méter, anyaga pentelei márvány. Óriási oszlopai közül, a melyek másfélméteres átmérő mellett 17 méter magasak, ma még 13 áll fenn DK-i sarkán, kettő délen (319. kép). A cellát egykoron Zeusnak chryselephantin szobra diszítette.



318. kép. Emeletes oszlopcsarnok Pergamonban (Rekonstrukció).

Az oszlop Keletről is vesz át új elemeket: egyiptomi hatás alatt lótusz- és pálmadíszű fejeket faragnak, így találkozunk a 76. képhez hasonló pálmás oszloppal Pergamonban; viszont perzsa mintára (103. l.) utalnak az Ephesosban és Delos szigetén előforduló bikafejes oszlopfők.

A boltozást a görögök régtől fogva ismerték ugyan, Akarnaniában a IV. vagy V. századból való boltozott kapuk fordulnak elő, de a klasszikus kor végéig nem igen alkalmazták. Az olympiai versenypályának eredetileg nyílt bejáratát is csak a hellenisztikus korban (100. Kr. e.) látták el dongaboltozatú fedéssel.

A boltszerkezet következetes alkalmazása az építésben a hellenisztikus kor óta dívik; a fában szegény Keleten széltében használták, úgy a dongaboltozatot, mely két szemközti falnak félköríves tetővel való összekapcsolásában áll, mint a keresztboltozatot, melyet négyszögű térnek két, egymást keresztező dongaboltozattal való fedése képez, sőt a kupolával való építésre is találunk már ekkor példákat. Dongaboltozatú tetővel fedték Alexandriában a magánházakat, dongaboltozaton

nyugszik pl. Athena Poliasnak pergamoni temploma; az ephesosi gimnázium főtermét három keresztboltozat födte; kupolatetővel bírt egy Arsinoetól épített templom Alexandriában. A félkör alaprajzú fülkék építését is ez a kor kezdte, ilyenekkel szakították meg sokszor díszítésképen a nagy falakat, ilyen félkupolával födött épület volt Herodes Atticus exedrája Olympiában (293. kép).

Nagyon kedvelték az epidaurosi tholosról vagy az olympiai Philippeionról ismeretes kerekalaprajzú épületeket. Ezen elrendezésnek szép példáját szolgáltatja a samothrakei Arsinoeion, melyet II. Ptolemaios királynak (285—247) felesége, Arsinoe építtetett a kyzikosi Asklepiades tervei szerint a mysteriumairól



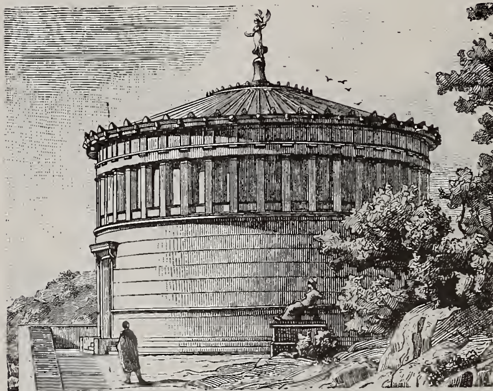
319. kép. Az Olympieion romjai Athénben.

híres sziget istenségeinek s melynek romjait osztrák archaeologusok kutatták át. Egyiköknek, Niemannak rekonstrukciója szerint (320. kép) a kerek 19 m. átmérőjű márványtemplom zárt (csak nyugatra nyíló egyetlen ajtótól megszakított) alsó építményből, ezen nyugvó, 44 dór pillérrel és gerendázattal díszített galleriából és alacsony kúptetőből állott. A dór pilléreknek, melyek közeit márványlapok zárják, belül korinthosi féloszlopok felelnek meg.

A hellenisztikus építészet főfeladatát azonban nem a szentélyeknek, hanem a profánépületeknek emelése tette, jelentősége abban rejlik, hogy a görög stílt a legkülönbözőbb köz- és magánépületeknél alkalmazta és hogy azt kitünően hozzá tudta alkalmazni az új épületnemek igényeihez.

Míg a régibb görög városok, még Perikles Athénje is, silány anyagból épült kis házakból, girbe-görbe szűk utcákból állott s egyetlen díszöket a templomnak kerületei vagy a fellegvár épületei tették, addig a makedon uralom óta már általánosan Hippodamos-nak, a Miletosból való építésznek (V. század közepe) elvei szerint építik a városokat; díszes magánházakból álló egyenes, egymást derékszögben keresztező utcáikat nyilvános terek szakítják félbe, melyeket köröskörül középületek szegélyeznek.

Ilyen középületek a stoak, sétahelyül szolgáló oszlopcsarnokok, melyeket mindenütt a városban, hol önállóan, hol más épületekkel kapcsolatban emeltek; vagy egyhajójúak, vagy középen vont faltól vagy pillérsortól több hajóra osztottak; kezdetben földszintesek (X. tábla, 11.) később emeletes beosztásúak pl. II. Attalos király stoája Athén piacán vagy a már említett pergamoni stoa (318. kép). Az első emeletes stoát Sostratos, az alexandriai világítótorony mestere, építette 300 körül Knidos szigetén.



320. kép. Az Arsinoeion Samothrake szigetén (Rekonstrukció).

Stoa előzi meg gyakran a piac körül levő boltok sorát. Egyéb középületek a tanácsházak, városházak (buleuterion, prytaneion); a testgyakorlás céljaira szolgáló gimnáziumok és palaestrák: négyzetes, oszlopsortól övezett udvar körül csoportosított termekből és ezekkel kapcsolatos fürdőhelyiségekből álló fényes épületek (Olympia, Ephesos, Pergamon, Alexandreia-Troas). A verseny céljaira szolgálnak a stadionok, melyeknek (kb. 200 m.) hosszúkás négyszögalakú pályáját köröskörül lejtőn vagy földtöltésen emelkedő márványpadsorok veszik körül (Athén, Epidauros, Olympia) és a kocsiversenyek számára való hippodromosok. Szállókat is építettek az idegenek számára (Olympia, Epidauros).

Minden valamirevaló városnak megvolt a maga állandó kőszínháza; a színházakat most már külön, nyílt emelvényhez hasonló színpaddal építették, mely az orchestrának a proskenion előtti részét foglalta el és melynek hátterét az emeletes, oszlopokkal díszített színpadi épület zárta (pl. Aspendos). A régebben épült színházakat e korban ilyen értelemben alakították át.

A város tereit diszítő közhasznú épületekhez tartoztak a horologionok, a milyen Athén piacán ránk is jutott az ú. n. Szelek tornyában, melyet a szíriai Kyrrhosból származó Andronikos emeltetett körülbelül 100-ban Kr. e. A pentelei márványból való, 8-szögű (8 m. átmérőjű) épületnek (321. kép) oldalai a világtájak szerint vannak irányítva és az illető iránynak megfelelő szél esetlenül faragott reliefképével diszítve. Délen kis félkörű építmény, ÉK-en és ÉNy-on két előcsarnok csatlakozik hozzá, melyeknek gerendázatát 2—2 korinthosi oszlop (262. kép, *a*) tartja. A tetején látható mozgó triton botjával rámutatott az uralkodó szél képére. Az épület falaira be vannak vésve a napóra vonásai, borús napokon az épület belsejében levő vízióráról (klepsydra) lehetett az időt leolvasni.

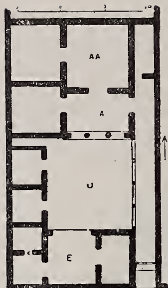
A hellenisztikus kor nagy gondot fordított a magánházak építésére és diszítésére. Ilyen, a Kr. e. II. évszázba tartozó házak maradványai nagyszámban találhatók Delos szigetén, a hol, mint az iónok közös nemzeti szentélyében, nemcsak fényes templomok, kincsesházak, stoak stb., hanem díszes házak és villák is emelkedtek nagy számban, melyeket bankárok és kereskedők építettek, mikor Korinthos elpusztulása után Delos lett Görögország tengeri kereskedelmének középpontja. A szigeten évek óta ásatnak a franciák s kutatásaik közzétételétől a görög művészetre vonatkozó ismereteink nagyfokú gyarapodását várhatjuk. Delosnál is fontosabb a görög ház ismeretének szempontjából Priene, a melyben a németek ásatásai egy hellenisztikus város tipusát, valóságos görög Pompejit szolgáltattak nekünk.



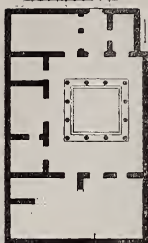
321. kép. A szelek tornya Athénben. (Rekonstrukció.)

A görög ház udvarház, mely lakóit dísztelen, rendesen ablaknélküli fallal rekeszti el az utcától és a család életét a ház belsejében, az udvar körül összpontosítja; a férfiak és nők lakosztályát a mykenei házhoz (139. lap és 209. kép) hasonlóan kettéválasztja.

Az asszonyház (gynaikonitis) példáját látjuk a 322. képen: jobboldalt szűk folyosó vezet az udvarra (*O*), a melyből két sarokpillér közé helyezett oszlopokkal nyíló előcsarnokon (prostas, *A*) át jutunk a háziasszony termébe (oikos, *AA*); e két helyiség elrendezésének ősi mintája a tirynsi megaron (209. kép). A szemközti oldalt az udvar felé nyíló árnyékos helyiség (exedra, *E*) foglalja el. A főteremhez hálószobák, az exedrához a cselédség szobái csatlakoznak, melyek csak az ajtón át nyerik világításukat. A ferfiháznak (andronitis, 323. kép) közepét is az udvar



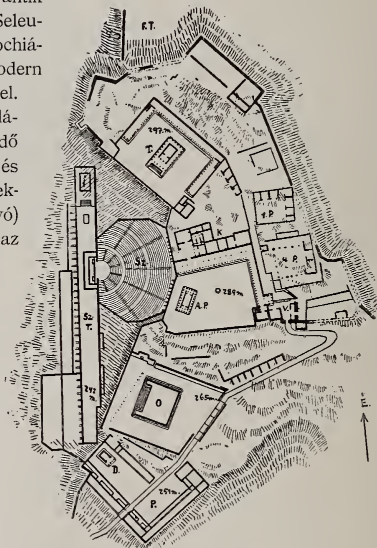
322. kép. Prienei ház alaprajza.



323. kép. Delosi ház alaprajza.

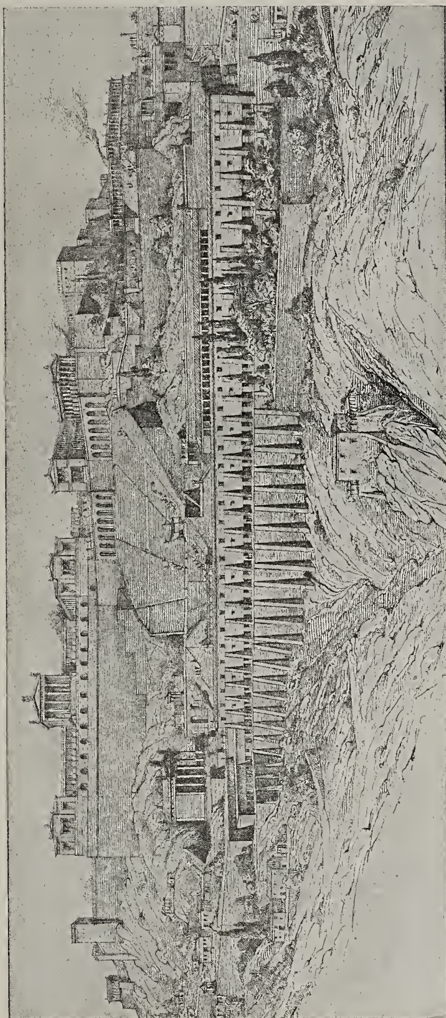
alkotja, melyet négy oldalán fedett oszlopcsarnok fog körül, e csarnok tetejét 12 márványoszlop tartja. Az oszlopoktól körülzárt (peristylium) udvar mozaikkal van burkolva és fönt nyitott; alatta az esővíz felfogására szolgáló ciszterna van. A kapuval és pitvarral szemközti oldalon van a háziúr terme; a cseléd-, háló- és egyéb szobák az utca oldalán, itt az udvartól jobbra, meg az emeleten voltak. A házak falait stuccorétegre alkalmazott festés diszítette. Alexandriában színes márványlapokkal szokták volt a falakat burkolni; a mozaikkal való diszítésnek is maradt sok nyoma. — A hellenisztikus korbeli királyi székvárosok építkezéseinek nagyszerűségéről a pergamoni akropolis romjai után alkothatunk magunknak képet; pedig Pergamon — az antik írók leírásai szerint — nem mérkőzhetett a Seleukidák fővárosának, a teljesen elpusztult Antiochiának és a Ptolemaiosok székhelyének, a modern város alá temetett Alexandriának fényével.

Pergamon fejedelmei Perikles példájára első sorban az alsó város fölött emelkedő akropolist diszítették pompás épületekkel és művészeti alkotásokkal, a melyeket a németeknek (1878-ban megkezdett és most is folyó) ásatásai hoztak napfényre. A várhegynek az alsó városhoz legközelebbb eső déli részén volt az árúcsarnoktól szegélyzett piac (324. kép, *P*) Dionysosnak kis templomával (*D*: dór prostylos); a piactól északra és annál valamivel magasabban fekvő terasz közepét a nagy oltár foglalja el, melyet valószinűleg II. Eumenes (197—159) szentelt a megmentő Zeusnak és a győzelemhozó Athenának (*O*) és a melyről, mint „a sátán trónjá"-ról János apostol is megemlékezik az Apocalypsisban. Az óriásméretű ($5^1/_2$ méter magas, 30 méternél hosszabb oldalú) négyszögű oltárnak alépítménye két részből áll, hármas márványlépcsőn emelkedő párkányból és azon nyugvó, a gigantomachiát

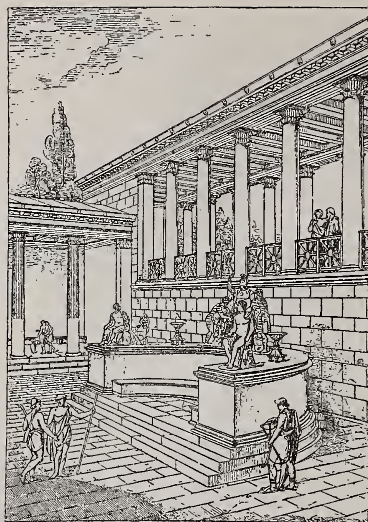


324. kép. A pergamoni akropolis épületeinek tervrajza.

ábrázoló reliefekkel díszített frízből. Ennek az alépítménynek felső szintjéhez a nyugati oldalon (325. kép) széles lépcső vezetett, a hatalmas (6 m. magas) márványoltárhoz, melyet háromoldalt kifelé nyíló ión oszlopcsarnok zárt körül. A várba vezető úton haladva, egy oszlopos kapuépületen át (324. kép, *V*,) ismét magasabban fekvő teraszra érünk, melynek jobb felét az újabb (*u. P*) és a régebbi (*r. P.*) királyi palota épületei foglalják el. Baloldalt Athena Poliasnak (a IV. században épült dór peripteros) temploma (*AP*) állott, melyet minden oldalról (a nyugati kivételével) emeletes oszlopcsarnok (318. kép) vett körül. A földszint dór oszlopai a barázdolás helyett úgy vannak megfaragva, hogy átmetszetük 20-oldalas sokszöget mutat. Az északi csarnok hátsófalához támaszkodnak a pergamoni híres könyvtárnak termei (*K*). A várhegynek legmagasabb síkját az ú. n. Trajaneum foglalja el, egy korinthosi stílű peripteros templom, mely a



325. kép. Pergamon akropolisa: Trajaneum. Színház. Athena Polias temploma. A nagy oltár. (Rekonstrukció.)

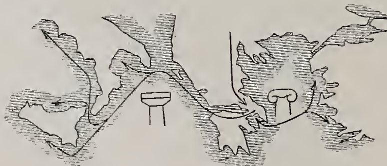


326. kép. II. Attalos exedrája a Trajaneumot övező oszlopcsarnokokkal (Pergamon. Rekonstrukció.)

Kr. utáni II. században épült a császárkultusz céljaira (*T*). A templomövező csarnok előtt kitünő karban fönnmaradt, az Attalidák korából való félköralakú, márvány-díszpadot (exedra) találtak (326. kép). A hegy legészakibb fokán álló római templomromok (*FT*) szomszédságában födözték fel annak a vízműnek maradványait, mely magas nyomású vezetékként földalatti csövekben szállította föl a vizet a völgyből a hegyre és a technikának magas fejlettségéről tesz tanuságot az Attalidák korában.

Az akropolis nyugati oldalának meredek lejtőjére van építve a nagy színháznak (*Sz*) nézőtere, melynek színpadi épülete többemeletes támaszfalakon nyugvó (210 m. hosszú és 15 m. széles) teraszba (*SzT*) nyulik be. Ezt a remekfekvésű sétahelyet oldalt stoak szegélyezik, északon pódiumos ión templom (*I*) zárja.

A görög építés klasszikus kora dór és ión templomaiban végtelenül egyszerű, átgondolt, és formailag befejezett örökszép alkotásokat hagyott ránk, melyeknek szerkezeti és diszitő elemei azóta minden kor építőművészetének közkincsévé váltak. A hellenisztikus kor a két rendszer elemeinek szabadabb szellemben való továbbképzésével, technikai újításaival képessé tette a görög stílt a legkülönbözőbb föladatok megoldására és így megvetette az építőművészet további fejlődésének alapját.



327. kép. A dór és ión stílus elterjedése.



328. kép. Az olympiai Zeus-templom nyugati ormának szobordísze: Kentaurok és lapithák harca (Olympia).

2. SZOBRÁSZAT.

A) *Bevezetés.*

A görög szobrászat fejlődésének a vallás, a görög nép intézményei és szokásai szabtak irányt. A görög művészet kezdő korában minden művészeti alkotás szoros kapcsolatban állott a kultuszszal. A szobrászat az istenképek faragásából indult ki, s az istenek ábrázolása századokon át főtárgya maradt a szobrászatnak, csak úgy, mint az építészet főfeladata a templomok emelése volt.

A templom, mely az archaikus kor legelején már teljesen kifejlődött formában lép elénk, mint az istenségnek hajléka megkövetelte az isten képét. Ezen, a cellában fölállított szobron kívül, mely az istennek állandó jelenlétét jelképezte, a templom különben is szolgáltatott alkalmat a szobrászati tevékenység kifejtésére, a mennyiben külsejét kezdettől fogva plasztikus díszszel látták el. A dór templom metopéit és az ión templom frizét reliefképek borították, az oromzatot szoborcsoportozatok (328. kép) ékesítették; mindezek a szentély istenségének tetteit, a reá vonatkozó mithoszok jeleneteit mesélték el. A jámbor nép azonkívül a templomban, vagy a körül számos fogadalmi szobrot szentelt védő istenének, melyek vagy az istent, a papokat és papnőket ábrázolták, vagy a hívőket mutatták be ima és áldozás közben. Az istenkép közelében fölállított fogadalmi szobrok megörökítették a hívőknek isteneikbe vetett bizalmát, vallásosságát és így antik mintái a renaissance ama szokásának, amely szerint egyes magánemberek, kik a templom számára szent képet festettek, magukat is odafestették a képre, amint a Szűz Mária vagy Jézus előtt térdre borulva imádkoznak. Általánosan elterjedt szokás volt továbbá a görögök között, hogy minden nevezetesebb esemény emlékére fogadalmi ajándékokat szenteltek az isteneknek, hogy gazdagok és szegények tehetségükhöz képest értékesebb vagy kevésbbé értékes anyagból való szobrocskákkal és reliefképekkel fejezték ki hálájukat az istenek iránt, kik bajból vagy betegségből mentették ki őket. Ily módon a templomok istenképükkel, plasztikus díszükkel, a különböző fogadalmi szobrokkal és reliefekkel a szobrászati emlékeknek valóságos múzeumai voltak.

A halotti kultusz igényei is állandó munkával látták el a szobrászatot. Az archaikus kor plasztikus emlékeinek jó részét síremlékek teszik: vagy szobrok, melyek a halottat már nem az élet ruhájában, hanem idealizálva, heroikus meztelenségben mutatják be, vagy nagy emléktáblák a halottnak domborművű képével. A görög világnézet egészséges, derült voltáról tanuskodik az a vonás, hogy ezek a sírreliefek sohasem emlékeztetnek a halál borzalmasságaira, hanem ellenkezőleg a halottat élete virágjában, jellemző és kedvelt foglalkozásában örökítik meg. A klasszikus művészet korából származó nagyszámú síremlék rendesen egész jelenetet ábrázol reliefben, mely a halottat szerettei körében mutatja be és a család tagjainak egymáshoz való ragaszkodását jeleníti meg. A sírok számára készített szobrokon és reliefeken kisérlette meg először és gyakorolta állandóan a képfaragó a lelki életnek, az érzelmeknek kifejezését. Meg kell jegyeznünk, hogy a síremlékek faragását a művészet virágzása korában mesteremberek végezték iparszerűen; a kiváló művészeti érzék, mely ezen névtelen mesterek műveiben megnyilatkozik, abban a körülményben leli magyarázatát, hogy a görögök nem tettek különbséget, nem vontak válaszfalat művész és mesterember között, az utóbbiak szoros összeköttetésben állottak a művészekkel és azok hatása alatt dolgoztak. Ennek az összeköttetésnek és a nyomában járó közvetetlen hatásnak, melyet a nagy szellemek a kisebbekre gyakoroltak, tudandó be a görög iparművészet magas színvonala.

A szobrászat fejlődésének nagyon kedvezett továbbá a nemzeti játékok intézménye. A görög ifjú, kinek nevelésében előkelő helyet foglalt el a testgyakorlás, a legnagyobb dicsőségnek tartotta és a legnagyobb megtiszteltetésben részesült, ha a nemzeti játékok helyein, az istentisztelettel kapcsolatosan időnként rendezett versenyjátékokban elvihette a győzelem pálmáját. A gimnasztikai nevelés a különböző gyakorlatok (futás, ugrás, birkózás, diszkoszdobás, dárdavetés) szerencsés összekapcsolásával egyenlően, harmonikusan fejlesztette a test összes izmait és formáit és hatásában nemcsak erőssé és edzetté, hanem széppé is tette az ifjúságot, a fajt. Azáltal, hogy a versenyzők a palaestrában és stadionban meztelenül jelentek meg, a legjobb és legszebb mintákat szolgáltatták a plasztikának az emberi test tanulmányozásához. A görög szobrász az emberi alak ábrázolásánál nem szorult modellre, kezdetben nem is dolgozott alkalomról-alkalomra beállított modell után, hisz a versenytéren nap-nap mellett látta és figyelhette az emberi test formáit az önkénytelen, természetes állás és mozgás minden változatában.

A versenyjátékok intézménye azonban nemcsak kedvező föltételeket teremtett a plasztika művelése számára, hanem szolgálatába is szegődtette annak mestereit. A győztesnek ugyanis jogában állott, hogy a maga vagy szülővárosának költségén szobrát az ünnepi játék helyén fölállíthassa. S valamint a legkiválóbb költők, pl. Pindaros, szívesen dicsőítették alkalmi ódában a győztes ifjút, úgy tapasztaljuk, hogy a legjelesebb szobrászok, egy Myron, Polykleitos, Lysippos működésének jelentékeny részét megrendelésre dolgozott athleta-szobrok teszik. Ezek a szobrok hol versenyközben ábrázolták a győztest, például a diszkoszvetőt, a mint a diszkoszt eldobni készül, hol nyugodt tartásban mutatják be az athletát a verseny előtt, például dárdával vállán (Doryphoros), vagy a verseny után, a mint

a győzelmi szalagot homlokára erősíti (Diadumenos), vagy a mint a beolajozott testére tapadt homokot és port tagjairól levakarja (Apoxyomenos). Ezekben az athleta-szobrokban, melyek a delphi Apollon-templom körül vagy az olympiai szent ligetben százával voltak fölállítva, első sorban a testgyakorlás által megnemesített férfitest szépségét akarták éreztetni s nem fordítottak gondot az ábrázolt személy vonásainak hű visszaadására; csak később, a IV. század óta törekedtek arra, hogy a szobroknak egyszersmind portrait hasonlóságát adják.

Ezen, a különleges görög viszonyok követelte tárgyak mellett megtaláljuk a görög művészetben a plasztikának azt az ágát is, mely a modern kor plasztikájának legfontosabb föladatát képezi: a portraitszobrászatot, az emlékszobrok állításának szokását. Az arcképszobrászat első termékeinek tekinthetjük a síremlékeket és azokat a szobrokat, melyeket magánemberek faragtattak magukról, hogy azokat az isteneknek fölajánlják. Mindazonáltal csak az V. század óta beszélhetünk a szó szoros értelmében vett arcképes szobrászatról. Ez eleinte a testi megjelenés jelentéktelenebb részleteinek elhagyásával és csak a lényeges vonásokra szorítkozva idealizált képeket nyujtott; később azonban, midőn a IV. század óta általános szokássá vált, hogy az államférfiaknak és íróknak, a kiváló kortársaknak és fejedelmeknek a város nyilvános helyein emlékszobrokat állítsanak, lassanként fölhagyott az eszményesítéssel és különösen Lysippos után az arc vonásainak és a test formáinak minél hívebb, realisztikus megörökítését tűzte ki céljául és egyúttal teljes mértékben megvalósította azt a követelést, melyet Sokrates támasztott a képfaragóval szemben, midőn azt mondja, hogy a képfaragónak a képmáson a lélek működését kell kifejeznie.

A hellenisztikus korban, midőn a művészet pompakedvelő fejedelmek és gazdag magánemberek igényeit szolgálja, a szobrászat tárgyköre (ép úgy, mint azt az építészetnél tapasztaltuk) tetemesen bővül: a régi, megszokott tárgyak mellett különösen a paloták termeinek falaira szánt dekorativ reliefképek, a genre-szobrok, történelmi eseményeket megörökítő szoborcsoportozatok, gyermek- és állatábrázolások, personificatiók, erotikus vonatkozású alakok és jelenetek faragását művelik, úgy hogy ez a kor már mindarra nyujt példát, amivel a későbbi korok szobrászata foglalkozott.

A görög szobrász, aki a test formáinak ismeretét nem az anatomia tanulmányozásából, hanem a meztelenül gyakorló ifjak folytonos szemléléséből merítette, akkor is, midőn ruhásan ábrázolta alakjait, modern társánál előnyösebb helyzetben volt; munkáját a görög ruha célszerű volta mindenképen elősegítette. A görög öltözet, mely ingszerű, többnyire a csípő fölött övezett alsóruhából (chiton) és a bal vállon és jobb karon át vetett köpenyszerű nagy, négyszögletes posztódarabból (himation, peplos) állott, teljesen hozzásimult a testhez s híven emelte ki annak formáit; a mozgást követő, szép redőzetével pedig plasztikusan fejezte ki és árulta el viselőjének tartását és minden mozdulatát. Míg modern ruházatunk nemcsak eltakarja, hanem el is torzítja vagy fölismerhetetlenekké teszi a test formáit, addig az antik ruha, melyet mindenki saját ízlése és tudása szerint rendezett el, módot nyujtott a szobrásznak arra, hogy a draperián át is szemléltesse a for-

mákat és éreztesse a test szépségét. Görög szobornál a ruha tényleg — hogy Göthe szavával éljünk — az alaknak ezerszeres visszhangja volt.

A görög szobrászatot úgy tárgyi, mint formai tekintetben bizonyos konzervativizmus jellemzi. Századokon át ugyanazoknak az isteneknek képeit faragják, a templomdiszítő reliefekben ugyanazokat a mithoszokat dolgozzák föl. A különböző korok és vidékek mesterei mind arra törekednek, hogy isteneikben plasztikailag fejezzék ki azokat a jellemvonásokat, amelyekkel a költészet, első sorban Homeros, azokat fölruházta. A szobrászok nem törekedtek minden áron eredetiségre, hanem azon fáradoztak, hogy a néphit és a költészet útmutatása alapján az egyes istenek tipusát megteremtsék és fejleszszék. A mikor pedig egy-egy kiválóbb mesternek sikerült valamely istennek képét a róla alkotott eszmének megfelelő módon megjeleníteni, akkor az utána következő mesterek elfogadták, megtartották ezt a tipust, lényegtelen változtatásokkal ismételték és csak stilisztikai tekintetben fejlesztették tovább. A tárgy azonossága, szüntelen ismétlése arra kényszerítette a művészt, hogy a földolgozásban mutassa ki minden erejét és tehetségét; egyéni fölfogása érvényesítésének szabad utat engedett a vallás, mely dogmákat nem ismert s ilyenekkel nem verte békóba a művész képzeletét. Ily módon, a csekély számú tipus folytonos és állandó művelésével a görög plasztika oly tökéletes műveket teremtett istenképeiben, oly ideális allegoriákat hagyott ránk, melyek ma is, mikor az Olympos isteneinek uralma már rég véget ért, élnek, ma is érthetők, mert a bennök megtestesített általános emberi tulajdonságokat nem külső eszközökkel, hanem eleven és mély jellemzéssel, finom kompozicióval fejezik ki.

Az elődök munkássága iránt tanusított tisztelet, a hagyomány gondos ápolása mellett, — a mit nagyban elősegített az a körülmény, hogy gyakran több nemzedékén át apáról fiúra szállott a művészet gyakorlása — meg kell említenünk a görög plasztika másik jellemző vonásaként az eszményesítésre, idealizálásra való törekvést.

Az istenek szobrainál természetesnek találjuk azt az eljárást, mely akkor, midőn az egyes istenek a két nem minden korának szépség-ideálját akarta megteremteni, pl. Apollonban a férfitest viruló szépségét, Aphroditében a női test vonzó báját, elhagyott minden mellékest, lényegtelent, esetlegességet és csak általános, lényeges vonásokban utánozta a természetet. A görög szobrász ezt az eljárást akkor is követte, a mikor embereket ábrázolt; egy képben egyesítette mindazt az általános érvényű, a szépségről alkotott fogalmának megfelelő vonást, melyet a természetben nem láthatott együtt, hanem csak különböző egyéneken figyelhetett meg, úgy hogy művei nem egy embert, hanem az embert, nem egyéneket, hanem átlagembert, mintatestet ábrázolnak. Polykleitosról, Lysipposról tudjuk, hogy a testi szépségről alkotott ideáljokat úgynevezett kánonszoborban faragták meg; ezekben a mintaszobrokban, melyeknek másolatai ránk is jutottak, bemutatták azokat az arányokat és formákat, melyeket ők tökéleteseknek tartottak és melyeket azután a tanítványok és utódok is elfogadtak. Föntebb említettük már, hogy ez az eszményesítés a görög szobrászat virágkorában még a portraitszobroknál is dívott. Csak a hellenizmus korában hagytak föl az idealizálással, akkor híven

utánozták a természetet, menten minden szépítéstől s a testi megjelenés apró vonásaival és esetlegességeivel ábrázolták az embert. Ez a hűség azonban csak kivételesen sülyedt le a puszta naturalizmusig. A valóságnak szolgai utánzását, mely a rútnak megjelenítését sem zárja ki ábrázolásai köréből, a görög plasztika nem ismerte, általában nem művelte.

A szobrászati művek anyaga kezdetben a fa volt, az első istenképeket fából faragták. A fafaragású szobrok (görög nevükön xoanon-ok) egytől-egyig elpusztultak; hogy milyenek lehettek, azt megítélhetjük azokból az ősrégi kőszobrokból, amelyeket a xoanonok mintájára faragtak. Az első kőszobrokat mészkőből dolgozták. (Ennek puha, porózus fajtáját, a tuffakövet pórosznak nevezték.) A ránk jutott póroszszobrok némelyike alakjával még élénken emlékeztet a fatörzsből faragott xoanonokra s technikájuk is olyan, mintha megművelésöknél nem vésőt, hanem kést alkalmazott volna a szobrász (329. kép). A VII. század végén márványt kezdtek alkalmazni a szoborműveknél s ez a nemes anyag a VI. század folyamán csakhamar kiszorította a póroszt. A márványplasztikának bölcsője az aegaei tenger szigetein, a Kykladokon volt; ott, különösen Naxos és Paros szigetén termett és terem most is a világnak legszebb márványa. A parosi márvány legértékesebb és leghíresebb faja, az ú. n. lychnites, rendkívül finom szemcséjű, hófehérségű, amellett igen szép fényű és áttetsző; idővel pedig a benne levő vasrészecsek oxydálódása folytán gyönyörű halványsárga patinát nyer. A parosi s általában a sziget-márvány par excellence anyaga a görög szobroknak, széltében ezt használták, ennek kedveért sok vidéken elhanyagolták a közelfekvő márványbányák kiaknázását. Ezt tapasztaljuk Attikában is, melynek földje értékes márványfajokban igen gazdag volt. Az Athén közelében levő kimeríthetetlen gazdagságú márványhegységnek, a Pentelikonnak hófehér, s idővel szintén halványsárgává váló kövét csak az V. század óta kezdték rendszeresen bányászni s inkább csak az építkezéseknél alkalmazták, még ritkábban használták a Hymettos-hegynek bányáiban tört kékes-szürke árnyalatú márványt.


329. kép. Férfifej. Mészkő. (Athén, Nemzeti Múzeum.)

A márvány használatával versenyez az érc, illetőleg a bronz, mely réznek és ónnak ötvénye. A görögök, kik sokkal általánosabban és gyakrabban alkalmazták a szobrászatban a bronzot, mint a modernek, nagy mesterei voltak a bronzöntésnek, leghíresebbek voltak Delosnak, Aeginanak és Korinthosnak bronzgyárai. A bronzöntés technikája az ó-korban nagyjából megegyezett a ma is használt eljárással, ami azonban a bronzszobrok falának vékonyságát és az öntés tisztaságát illeti,

ebben a tekintetben a régiek messze felülmulták a modern technikát A bronz ismerete Keletről származott át Európába; a mykenei kor művészetében már szerepel. Kezdetben tömören öntöttek bronzból apróbb szobrocskákat, vagy vésővel és kalapácscsal verték ki bronzlemezekből reliefszerűen az ábrázolást (ú n. sphyrelaton-művek). Pausanias a bronzöntés föltalálását a VI. század első felében virágzott Rhoikosnak és Theodorosnak tulajdonítja, amit úgy kell értelmeznünk, hogy Görögországban ők öntöttek először belül üres bronzszobrokat; az ő korukig a tömör öntés dívott. A föltalálás érdeme sem az övék, ők csak meghonosították hazájukban azt a technikát, melyet Egyiptomban már régebben gyakoroltak s melylyel ezek a samosi művészek egyiptomi tartózkodásuk alatt ismerkedtek meg. Míg azonban Egyiptomban csak kisebb szobrokat öntöttek üresen (a legnagyobb, ily eljárással készült egyiptomi bronzszobor alig egy méter magas), addig a görögök csakhamar annyira tökéletesítették ezt az eljárást, hogy életnagyságú szoborműveket tudtak bronzból önteni. Az első, üresen öntött görög szoborművek, egy Olympiából származó grifffej és egy Spartában talált (ma a bostoni múzeumban levő) férfifej a VI. század közepe táján keletkezhettek. A görög szobrászok azonnal fölismerték és értékesítették e technikának nagy előnyeit, mely a márványplasztikával szemben megengedi, hogy szobraikban a legszabadabb mozgást, a legszabadabb taglejtést ábrázolják, ami a márványműveknél csak támaszok alkalmazása mellett lehetséges.

Ezentúl a bronzot állandóan alkalmazták; technikáját egy század leforgása alatt a tökély nagy fokára emelték, mint ezt Myron Diskobolosának és Marsyasának márványkópiáiból is megítélhetjük. A nagy mesterek közül Myron, Pheidias, Polykleitos és különösen Lysippos a bronzot kedvelték, Praxiteles viszont a márványnak adott előnyt. Úgy az öntött szobroknál, mint a trébeléssel, kalapácsolással készült bronzreliefeknél alkalmazták a cizellálást. Értettek egyúttal a bronzműveknek patinálásához is; az antik írók adatai és az emlékek vizsgálata bizonyítják, hogy a bronzműveket fénylő azurkék, vagy zöldes patinával szokták volt bevonni. A szem helyét rendesen üresen hagyták és üregébe más anyagokból (drágakő, üveg, émail, elefántcsontból) összeszerkesztett szemgolyót illesztették. A szemen kívül egyéb részek (mellbimbó, ajak, a ruházat egyes részletei, fejszalag) is készültek más anyagból való betétes munkával. Néha a szobornak egyes részeit (különösen a nyak- és fejéket) aranyozással emelték ki; Phrynenek Praxitelestől dolgozott delphi bronzszobra egészen meg volt aranyozva. A bronz szinének idegen anyagok (horgany, ezüst, ólom) hozzákeverésével különböző árnyalatokat adtak; Silanion Jocaste képén az arcnak halálsápadtságát ezüstnek hozzákeverésével fejezte ki. Megemlítendő, hogy néha ólomból is öntöttek szobrocskákat; ilyen anyagból való apró fogadalmi ajándékok százával kerültek elő Lakonia földjéből.

A mintázáshoz viaszt, gipszet vagy agyagot használtak. Az égetett agyag (terrakotta) szoborművek anyagaként is szerepelt. Nagyobb szobrok ugyan csak kivételesen készültek terrakottából, annál általánosabb azonban a kisebb szobroknak és domborműveknek agyagból való előállítása. A terrakottából való fogadalmi ajándékok és apróbb, dísztárgyakul használt plasztikus munkák készítése virágzó

iparág volt Görögországban, mely sok száz embert (koroplathos, koroplastes) foglalkoztatott. A szegényebb nép az istenségeknek ilyen terrakotta-szobrocskákat ajánlott föl, melyek a szentélyek helyein mindenütt tömérdek számban fordulnak elő. Ép oly nagy számban találnak terrakotta-szobrocskákat a sírokban; szokásban volt ugyanis, hogy a halottnak sírjába emlékül odatették azokat a kis agyagból való szoborműveket, melyekkel életében lakását diszítette volt. Ezek a terrakották jórészben a kiváló mesterek műveinek kisméretű reprodukciói, a nagy plasztika hatása alatt készültek és gyakran, mint pl. az ismeretes tanagrai vagy myrinai terrakották, művészi becsű alkotások.

Ősrégi időktől fogva alkalmazták a plasztikában a csontot. Különösen az elefántcsontot, melyből reliefeket, berakott műveket és szobrocskákat faragtak. A VI. és V. században nagyon dívott a chryselephantin-szobrászat főleg a szentélyek díszes és nagyméretű istenképeinél. Ez a sajátságos, csak a görög művészetben előforduló technika abból állott, hogy a szobornak az agyagminta után szerkesztett favázát elefántcsontlapokkal és aranylemezekkel födték: elefántcsontból készítették az istenkép meztelen részeit, az arcot, a karokat, lábakat, aranyból a ruházatot és hajzatot. Pheidiasnak két leghíresebb alkotása, a Parthenon Athenája és az olympiai főtemplom Zeusa chryselephantin-szobrok voltak. Az arany és elefántcsontból készült szoborművek konzerválása azonban nagy nehézségeket okozott: száraz levegőben (pl. Athénben az Athenaszobornál) vízzel kellett öntözgetni a szobrot, hogy famagva össze ne száradjon; nedves vidéken (pl. Olympiában a Zeus-szobrot) olajjal kenegették a szobrot, hogy a farészek ki ne táguljanak. Ép azért föl is hagytak később ezeknek a drága, folytonos gondozást és javítást követelő chryselephantin-szobroknak készítésével. Hasonló technikával dolgozták az ú. n. akrolith-szobrokat, melyeknél fát és márványt használtak vegyest. A szobor törzsét aranyozott (ritkábban aranylemezzel borított) fából, a meztelen részeket pedig (elefántcsont helyett) márványból csinálták. Ilyen akrolithos-kép volt Pheidiasnak a plataiaibeliek számára dolgozott kolosszális Athena-Areia szobra.

A szobrász munkáját kiegészítette a festő ecsetje. A mi szemünkben, kik hozzá vagyunk szoktatva modern szobraink színtelenségéhez, a görög szobrok polychromiája annál érdekesebb és feltünőbb, mert tudvalevő dolog, hogy a renaissance-szobrászat ép a földből előkerült antik márványművek színtelenségének hatása alatt mondott le a festés alkalmazásáról és a nagy plasztika egyetlen feladatának az alaknak testisége szerint való utánzását ismerte el, eltekintvén a megjelenés szines voltától.

A múzeumokban látható legtöbb antik szobron hiába keressük a szinezés nyomait: a föld nedvessége teljesen elpusztította a festést. De azért ma már kétségtelen, hogy a görög plasztikában — ép úgy mint az építészetben — a polychromia fontos szerepet vitt mindvégig. Ezt a tényt írott forrásainkon kívül az újabban kiásott szoborművek nagy száma igazolja, amelyeken világosan láthatjuk, vagy legalább a fölfedezés pillanatában megállapíthattuk a festés nyomait.

A szobrok festésének módja és mértéke korszakonként változott. A xoanonokra szines ruhákat szoktak volt adni, meztelenül maradt részeiknek durva fara-

gását pedig festéssel egészítették ki. Deloson pl. még a III. században faragtak Dionysos ünnepére ősi módon faszobrot, melyet egy fölirat értesítése szerint a szobrász kezéből a festő vett át, ki a szinezésért ugyanolyan díjazást kapott, mint a képfaragó. A szines xoanonok mintájára a puhakőből faragott szobrokat is befestették. A pórosz silánysága, durva felülete maga is mintegy megkövetelte a festékkel való borítást. Az athéni akropolison, avagy Delphiben talált archaikus mészkőszobrok egészen be vannak festve, különösen a kék és piros van rajtok bőven alkalmazva, vagyis azok a szinek, melyek a templomok polychromikus diszítésében uralkodnak; a festés módja tehát mintegy párhuzamosan halad az építésnél alkalmazott eljárással; könnyen érthető, hogy egy szines templom ormába szánt szoborcsoport nem maradhatott festetlen. Az alkalmazott szinek és azok rikító volta merőben ellenkezik a valósággal: ez a polychromia tehát tisztán konvencionális. Érdekes példáját bírjuk az akropolisi múzeumnak egy, a VII. század végére tartozó szoborcsoportozatában (330. kép), a melyen Typhon óriásnak teste és arca élénk pirosra, a szakál és haj kékre, a szemöldök feketére, a szem irisze zöldre van festve, Typhonnak kigyóforma alsóteste pedig kék és piros színsávokat mutat. E föltünő szinezés miatt nyerte az egyik en face ábrázolt fej a „kékszakál“ nevet.

Mikor a szobrok anyagául a márványt kezdték használni, változik a festés módja: a rikító szinek helyét diszkrétebb szinek foglalják el, a szobroknak csak egyes részeit (körülbelül a felületnek $^1/_5$-ét) festik be, a festés konvencionális marad, nem törekszik a valóság szineinek hű utánzására. A márványszobor polychromiájának legelső, a VI. század második feléből származó példái az Akropolison talált számos női szobor. Rajtok a haj és ajak vörös, a szemöldök fekete, a szem fekete bogarát körülvevő irisz piros színt mutat. A ruhának csak szegélyét és hímzett mintáit szinezték (kékre, pirosra vagy aranyszinűre). Az alkalmazott festék áttetsző, úgy hogy rajta keresztül a márvány fénye érvényesülhet; a festő alárendeli magát a szobrásznak, hogy a szinezéssel ne vonja el a néző figyelmét a formáktól. A húst és a ruhának festetlen részeit, úgy látszik, viaszszal és olajjal kezelték, másként a márvány vakító fehérsége bántó ellentétben állott volna a befestett részekkel. Az uralkodó szinek a kék és piros, melletük szerepel még a sárga, fekete és aranyszín. A szobor részleges és diszkrét festésével elkerülte a művész az egyhangúságot, derültté tette művét, mely ily módon összhangban állott szines környezetével és hajlékával, a polychromikus templommal.

A ránk jutott sírkőreliefeken tapasztaljuk, hogy a festést az ábrázolás kiegészítésére is használták, úgy hogy a szobrásztól plasztikusan ki nem dolgozott bizonyos részleteket festés által tűntettek föl. A szobrászat klasszikus korában is dívott a polychromia; egyes emlékeken konstatált festéknyomokon kívül világosan tanuskodik erről Plinius adata, a ki elmondja, hogy Praxiteles azon szobrait becsülte legtöbbre, melyek Nikiasnak, a híres festőnek, kezén mentek át. Ha az agyagszobrocskák finom és ízléses szinezésében a nagy szobrászat polychromiájának utánzását tételezzük föl, akkor a meztelen részeknek diszkrét, a hús szinét megközelítő festését tarthatjuk szokásosnak a IV. századtól kezdve. A klasszikus

szobrászatnak tulajdonképen csak egy olyan műve maradt ránk, mely a polychromia alkalmazásáról hű képet nyujt, ez a konstantinápolyi múzeumnak a IV. század végéről való, az attikai szobrászat hatása alatt készült reliefdíszű sírládája, melyet Nagy Sándor szarkofágja néven szoktak emlegetni. Az előbbi századok szoborfestőinek 3—4 hagyományos szine helyett itt gazdag színskálát találunk, (ibolya bíborvörös, kék, sárga, karmin és fekete); a diszkrét szinezés, mely nem nyomja el a márvány fényét és finomságát és amellett a részletek plaszticitását hathatósan fokozza, nem szorítkozik a ruházatra és fegyverzetre, hanem kiterjed az arcra és kezekre is s a hús szinének világosabb és sötétebb árnyalataival meg akarja különböztetni az ábrázoltak görög vagy perzsa származását. A fejek barnapirosra festett hajzatukkal, kék vagy barnaszinű szemeikkel rendkívül eleven és életteljes hatást gyakorolnak.

A szem festése, úgy látszik, általánosan dívott a márványszobrokon, ezeknél ritkábban alkalmazták a bronzművekről ismert betétes szemeket. A szem festése mellett rendes a haj és szakál szinezése; ez is konvencionális: a görögök hajának fekete szinét eleinte kék, később a vörös (néha arany) színnel helyettesítették; a haj festése sok munkától kímélte meg a szobrászt, ki az ecsettel pótolta a haj tagoltságának, a fürtöknek jelzését. A kisebb diszítő járulékokat, ékszereket, a ruhák hímzését stb. sem adták vissza aprólékos gonddal, hanem festéssel pótolták a véső munkáját. A polychromiához tartozik még annak megemlítése is, hogy szobrokon a fegyvereket, sisakokat, koszorúkat, velejárókat, a lovak zaboláit stb. bronzból alkalmazták a márványműre (pl. az aeginai szobrokon, a Parthenon frizén). Bármilyen hézagos is a polychromiára vonatkozó tudásunk, bizonyos, hogy alkalmazása általános volt; valamint az is bizonyos, hogy az antik művész a színt mindig alárendelte a formának és hogy általa nem törekedett realizmusra, hogy nem akarta a valóság szineinek pontos másolásával a néző szemét megcsalni.



330. kép. A háromtestű Typhon.
Az Akropolis egy régi templomának ormáról származó mészkőszobor. (Athén, Akropolis-múzeum.)

Az antik szobrászat formái a herma, a mellszobor, a teljes alakot ábrázoló szobor, mely néha a természetes arányokat fölülmúló kolosszális mű, avagy az arányokat kisebbítő szobrocska, (a lovas szobor, az állatkép), a több alak egyesítéséből származó csoportozat, a magas és alacsony dombormű. Ezek közül legérdekesebb, a görög plasztikát jellemző forma, a herma: alulról fölfelé szélesbülő négyszögletes pillér, mely fönt fejben végződik; ilyen formában már ősrégen faragtak istenképeket. Később is az arcképek jó részét herma alakjában faragták meg, az ábrázolt személynek csak fejét és nyakát dolgozták ki, a test helyét

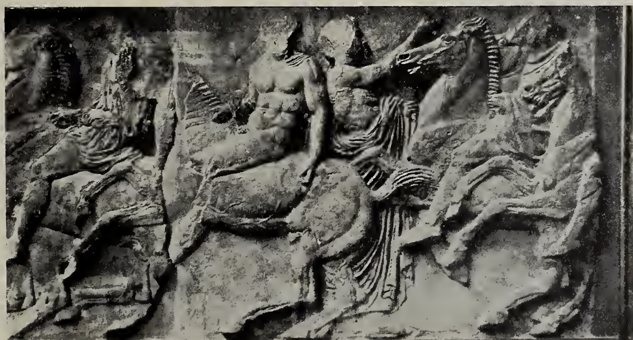
pedig négyszögletes, pillérszerű talapzat pótolta. Erre rávésték a nevet, sokszor még egy, az ábrázolt személy emlékét megörökítő mondást avagy epigrammát is. A mellszobor a hermából fejlődött.

A görög relief szerkesztésén az isokephaliá-nak nevezett törvény uralkodik, amely megköveteli, hogy az összes állva, ülve vagy fekve, gyalog avagy lóháton ábrázolt személyek fejei egy színvonalban legyenek és pedig a relief felső széléhez lehetőleg közel. A tér betöltésének e módjával szimmetrikusan és ritmikusan tagolták a frizeknek igen jelentékeny hosszterjedelmét. A törvény merev alkalmazása az archaikus művekben naiv és mulattató aránytalanságokat idézett elő, melyek különösen az assosi templom frizén ötlenek szemünkbe: az étkezésnél, görög szokás szerint pamlagon heverve, ábrázolt személyekhez képest valóságos törpe az őket álló helyzetben kiszolgáló cseléd. A klasszikus művészetben már mesterileg alkalmazzák: a Parthenon frizén első tekintetre föl sem tűnik a lovon ülő és az álló alakok egyenlő fejmagassága (331. kép). A dór templom metopéibe szánt reliefeket magas domborműként dolgozták, hogy a gerendázat erősen kiszökő részeivel, a triglyphekkel összhangban legyenek és érvényesülhessenek; az ión templom frizét, mivel ott ez az ok fenn nem forgott, alacsony reliefben faragták.

A plasztikáról, mint általában minden művészetről, azt hitték a görögök, hogy az náluk keletkezett. Élénk képzelőtehetségök és nemzeti hiúságuk mindenféle mondákat szőtt e művészetnek eredetéről. A nép hite szerint az első, fából faragott istenképek az égből hullottak le. A szobrászat gyakorlásához szükséges kézi ügyességnek és szerszámoknak föltalálását szellemeknek tulajdonították: az első ércmívesek a daktylosok és a telchinek. A daktylosok elnevezése (daktylos annyi mint ujj) azt a tényt szimbolizálja, hogy a szobrász keze ujjaival gyakorolja művészetét; a hagyomány eredetileg 3-ra, később 5-re teszi számukat és az egyeseknek nevével (Olvasztó, Kalapács, Üllő) is jelzi, hogy mit találtak föl. Ugyanígy jellemző a telchinek elnevezése: Chryson az arany-, Argyron az ezüst-, Chalkon az ércmíves. Érdekes, hogy e démonok hazájaként azok a vidékek szerepelnek, melyek a szobrászati tevékenységnek ősi fészkei (Kis-Ázsia, Kréta, Cyprus, Rhodus). A fafaragásnak föltalálója és általában a plasztikának legelső képviselője Daidalos (az ügyes művész), munkásságának főhelyei Kréta és Athén, benne tisztelték a művészi céhek törzsatyjukat. Még a történeti korban is az ósdi művészet számos emlékét tőle származtatták, őt tekintették különféle művészi újítások kezdeményezőjének. Életteljesekké tette a képmásokat azáltal, hogy a testhez tapadó karokat elválasztotta a törzstől, a lábak szétterpesztésével haladó helyzetbe hozta szobrait, amelyeknek szemét megnyitotta. Nyilvánvaló, hogy ennyi, hosszú korszaknak vívmányait kifejező újítás nem származhatott egy mestertől; Daidalosban, mint a művészet legendás ősében, csak összefoglalták, megszemélyesítették az ősi művészet névtelen mestereinek sok százados munkáját. Az agyagplasztika föltalálását a Sikyonból származó és Korinthosban működő Butades nevéhez fűzték. Plinius meséli, hogy Butades leánya, mikor búcsúzó kedvesének a lámpa világától a falra vetett árnyékát észrevette, annak körvonalait

a falon megrajzolta, apja pedig agyaggal kitöltötte a silhouettet és égetéssel tartóssá tette az első reliefképet; ugyanez a Butades látta el először a tető homloktégláit domborművű díszszel és ő találta föl annak a módját is, mint lehet a reliefeket mintákból sokszorosítani. Arról, hogy a bronzöntés föltalálásának dicsőségét is a maguk számára foglalták le a görögök, már föntebb szólottunk.

Ezeknek a mondáknak természetesen nem tulajdoníthatunk történeti értéket. Az emlékek vizsgálata és összehasonlítása kétségtelenné teszi, hogy a görög plasztika kezdő korában Kelet művészetének hatása alatt fejlődött. A görögség Egyiptommal régtől fogva állott összeköttetésben, a VII. és VIII. században számosan látogatták meg a Nilus földjét, ott le is telepedtek; megismerkedvén az egyiptomi művészettel, elsajátították technikai eljárásait és hazakerülvén, az ott látott mintákon tanultakat értékesítették. Hisz a monda szerint maga Daidalos is járt Egyiptomban. Az előázsiai művészet termékeivel is megismerkedhettek Kis-Ázsia népeinek, a föniciaiaknak



331. kép. Részlet a Parthenon frízéből. Márvány. (Athén, Akropolis-Muzeum.)

és Cyprusnak közvetítésével; ez a művészet azonban csak jelentéktelen mértékben gyakorolt befolyást a görög plasztikára.

Egyiptomtól kölcsönözték archaikus szobrászatuk két főtipusát: az ülő férfi- és nőalakot és az ú. n. archaikus Apollon-szobrok schemáját. Igaz, hogy e két tipus idegen minta nélkül is keletkezhetett volna, de az egyiptomi és görög tipusnak összehasonlítása világosan árulja el a kölcsönhatást. A nyugodtan álló, meztelen férfiszobrok bal lábának előrehelyezése és combjukhoz simuló kezük tartása, (mely az ökölbe szorított ujjak közül csak a hüvelykujjat nem görbíti be, hanem egyenesen kinyujtja,) teljesen egyezik a nilusmenti példákkal. Ép oly föltünő az ülő helyzetben ábrázolt görög szobrok tartásának azonossága az egyiptomi ülő isten- és királyszobrokkal; sőt azoknak elrendezése a Didymaionhoz vezető szent út két oldalán nem egyéb, mint az egyiptomi templomokhoz vezető

szoborsorok utánzata. Diodorosnak elbeszélése szerint, még az egyiptomi szobrászat arányossági törvényeit is alkalmazták egyidőben a görög szobrászok: Telekles és Theodoros az egyiptomi kánon szemmeltartásával dolgozták külön-külön, az egyik Samosban, a másik Ephesosban Apollon Pythios szobrát két pontosan összeillő darabban. Keleti hatásra utal az oroszlán ábrázolása is, melyet a görög szobrász nem tanulmányozhatott a természet után.

De azért a kölcsönvett tipusban azonnal érvényesült a görög szellem. A tipusokat tovább fejlesztették, a holt keleti schemát megelevenítették és oly vonásokkal látták el, melyeket a mintákon hiába keresünk. Míg amott a szobrok az isteneket és királyokat merev egyöntetűségben, mindig bizonyos átlagkorban ábrázolják, addig itt, Hellasban, e primitiv szoborművek mindegyikénél érvényesül mesterének egyénisége, mely, ha arcban nem is, de a formákban, arányokban a természet megfigyeléséből eredő különbségeket tudott az egyes szobrokban kifejezni.



332. kép. Apollon. Piombinónál talált bronzszobor. (Párizs, Louvre.)

A görög és a keleti plasztika művei között mutatkozó leglényegesebb eltérés, mely egyúttal az európai szobrászat fejlődésének kiinduló pontja, abban áll, hogy a görög művészet szakított a plasztikában eladdig uralkodó ama törvénynyel, mely a keleti művészet fejlődését bilincsekbe verte volt. Ez a törvény, mely minden primitiv népnek első plasztikus munkáit (még ma is) jellemzi, mely Amerika ősnépeinek művészetében is uralkodik, Egyiptomban mindvégig, Elő-Ázsiában Nagy Sándor koráig volt érvényben, a Lange dán archaeologustól megállapított és róla elnevezett frontalitás (homloknézetes ábrázolás) törvénye: az embert ábrázoló kerek szobrok ama sajátossága, amely szerint a bármely helyzetben (állva, lépve, előre- vagy hátrahajolva, ülve vagy fekve, lovon, térdelve) ábrázolt alak fejének csúcsán, orrán, hátgerincén, mellcsontján, köldökén és nemi szervein át fektetett (képzelt) síklap a testet két teljesen szimmetrikus félre osztja és mindig változatlan egyenes, semerre sem hajló sík marad; az alak előre vagy hátra hajolhat, a nyaknak vagy az alsó testnek valamely oldal felé hajlása azonban sohasem fordul elő; a lábak elhelyezése változhatik, az alak előbbre vonhatja egyik lábát, vagy egyik térdére ereszkedhetik stb., de amellett a lábak elhelyezésének iránya mindig azonos az alak törzsének és fejének irányával; még változatosabb lehet a karok tartása, de ezeknek tartása

sem módosíthatja a test irányát; az alak mindig homloknézetben ábrázoltatik, velünk szembe néz (v. ö. 332. kép).

A khald-assziriai és egyiptomi kerek szobrászat annál a határnál állapodott meg, melyet a szoborinű szimmetrikus szerkesztésének törvénye elébe szabott. A görög művészet azonban, mint ezt az emlékek méltatása kapcsán látni fogjuk, csakhamar, a VI. század folyamán lerázta a törvénynek nyűgét s így mi sem gátolta abban, hogy az emberi testet bármily helyzetben, a mozgás bármily pillanatában ábrázolja. Ezzel nem érte be a görög plasztika, hanem arra is törekedett, hogy az ember ábrázolásában a fizikai szépségen kívül a lelki élet szépségét is kifejezze, hogy a formákban az érzelmeknek és szenvedélyeknek hatását is visszatükröztesse. Ezt a törekvést az archaikus kor félszeg kisérletei után, melyekben a kedélyi élet működését az arcon látható mosoly jelezte, teljes sikerrel valósították meg a klasszikus kor művészei, akik képmásaik arcán és tartásában mesteri módon éreztették a lelki és szellemi élet különféle megnyilvánulását. A lelki élet megjelenítésére irányuló törekvés, melyekkel a görög plasztikában találkoznak legelőször, adja azt a másik jellemvonást, mely Hellas szobrászatát a Kelet szobrászatától megkülönbözteti.

B) *A görög szobrászat emlékei és mesterei.*

Archaikus kor. A görög szobrászat legrégibb ránk jutott emlékei a Kr. e. VII. század végére és a VI. századba tartoznak. A mint az építésnél tapasztaltuk, hogy az első kőtemplomok csak hosszú, részleteiben ismeretlen fejlődésnek lehettek eredményei, úgy bizonyos, hogy a kőben dolgozó szobrászatot meg kellett előznie oly korszaknak, mely más anyagban (fában és agyagban) gyakorolta az emberi alaknak plasztikus ábrázolását. Bizonyos továbbá az is, hogy a díszítő szobrászat már kiváló műveket alkotott, mikor a szobrok faragása még igen kezdetleges volt. Az ősi dekorativ plasztikának egy nagyhírű példáját, Kypselos ládá-ját Pausanias részletes leírásából ismerjük, ki ezt a műremeket a Kr. e. II. században látta az olympiai Heraionban. A VII. század végére datálható láda cédrusfából készült s rajta öt vízszintes sávban részint aranyból és elefántcsontból berakott, részint a fából kifaragott jelenetek voltak láthatók, melyeknek változatos tárgyát a görög mithosz és hősmonda szolgáltatta.

A görög szobrászat az emlékekből ismeretes első századában meglepő gyors és sokoldalú fejlődést mutat. Kiműveli a márvány faragásának technikáját, továbbfejleszti az Egyiptomtól tanult bronzöntést; a keletiek szobrászatából átvett tipusokat szabadon, önálló fölfogásának érvényesítésével képezi tovább; a természet éles megfigyeléséről tesz tanuságot és azonnal megpróbálkozik a mozgás utánzásával; a ruházatnak plasztikai kifejezésével is csakhamar túlszárnyalja keleti elődjeit; kiváló sikerrel műveli az épületek diszítésére alkalmazott reliefek faragását, amelyeknek szerkesztési törvényeit helyes érzékkel ismerte föl.

A leletek bizonysága szerint a VII. század végén és a VI. század elején a görög világnak számos helyén gyakorolták a szobrászatot. A művészeti tevékeny-

ségnek főhelyei között első sorban említendők Kis-Ázsia-nak ión partvidékei és az aegaei tenger szigetei. Ott, a homerosi eposzoknak, a görög költészetnek szülőföldjén érte első virágzását a görög plasztika.

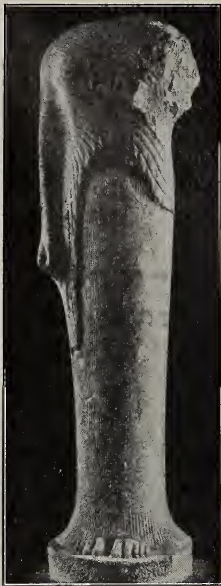
A szigetekről és Kis-Ázsiából származó emlékek között mindama tipusokkal találkozunk, amelyeknek kiképzésén az archaikus szobrászat mesterei fáradoztak. Az álló helyzetben, ruhásan ábrázolt női szobornak legrégibb (a VII. század végére tartozó) példája egy delosi szobor (333. kép), melyet fölirata szerint naxosi nő, Nikandra, ajánlott föl Artemis-nek s mely valószinűleg az istennőt akarja ábrázolni. Naxoson és a márványban gazdag szomszédos szigeteken alkalmazták először a márványt szobrok faragására, melyeket, mint példánk mutatja, eleinte teljesen a xoanonok mintájára dolgoztak. A márványszobor alakja fahasábra emlékeztet, lábától a vállakig egyenlő szélességű, elülső és hátulsó oldala majdnem egészen sík fölület; még a mell helyén sincs domborodás, csak a csípő fölött látható az övnek megfelelő kis mélyedés, mely a testet két részre osztja; a test formáit teljesen elfödi a ruha, épen csak lent látszik a szorosan egymás mellé helyezett lábaknak elülső része, a lecsüngő karok mereven tapadnak a törzshöz; az erősen megrongált fejéről kétoldalt leomló hajfürtök révén fönt háromszög formájára záródik a szobor, mely inkább geometriai idomhoz, mint emberi alakhoz hasonlít. Valószinű, hogy a képmásnak élettelenségét hajdanában festése enyhítette.



333. kép. Artemis szobra Delosról; márvány. (Athén, Nemz. múzeum.)

A Louvrenak egy Samosról származó márványszobra, mely (a természetnél jóval nagyobb méretben) öltöztetett nőt ábrázol (334. kép) arról tanuskodik, hogy a xoanonképek még soká voltak hatással a kőszobrok faragására. Ez a mű, melyet fölirata szerint egy Cheramyes nevű ember szentelt Hera istenasszonynak, nyilván az istennő samosi templomának fatörzsből faragott istenképét utánozza. A delosi Artemishez hasonlóan itt is elvesznek a ruha alatt a test idomai, sem csípői, sem térdei nem látszanak. Különben azonban a szobor ifjabb korának (550—20) megfelelően már több tekintetben tapasztalunk haladást: a karok helyzete már megváltozott, a helyesen megmintázott jobb kar a himation csücskét fogja, a letörött bal kar a mell elé van helyezve és keze valamely tárgyat (attributumot, velejárót: talán gránátalmát) tartott; a mellnek domborodását is látni már. — Legszembetűnőbb a ruházatnak gondos mintázása; a lábujjakig érő vászon-

chiton finom redőzését párhuzamos vékony barázdák fejezik ki híven, míg a himation ráncai ezen ruhadarab kelméjének megfelelően szélesebbek és irányukkal elárulják a felső ruhának elrendezését. Az öltözetnek a bronzművek finomságaira emlékeztető megmunkálása valószinűvé teszi, hogy a szobor oly művész kezétől ered, aki bronzműveket szokott dolgozni. Samos szigetének szobrászai e korban nagy ügyességgel gyakorolták a bronzöntés technikáját, közülök különösen Rhoikos, Theodoros és Telekles tettek szert hírnévre. (V. ö. 238. l.)



334. kép. Heraï szobra Samosból. Márvány. (Párizs, Louvre).

Az ülőszobornak a keleti művészettől kölcsönzött (l. 104. és 142. kép) tipusát képviselik azok a márványszobrok, melyek oroszlán- és szfinxszobrokkal együtt egykoron a Miletos melletti Apollon-templomhoz (l. 199. és 243. l.) vezető szent utat szegélyezték kétfelől. A jóslóhelyéről híres szentélynek gondozása a Branchidák papi családjára volt bízva, amely családnak férfi- és nőtagjai e szobrokat mint saját képmásukat ajánlották föl Apollonnak. A nagyobbrészt fejetlen szobrok nem egykorúak, vannak közöttük kezdetlegesebb és fejlettebb művek, úgy hogy rajtok néhány évtizednek (kb. 570—530) fejlődését figyelhetjük meg. Tartásuk és fölállításuk módja keleti mintákra emlékeztet. A sorozatból bemutatjuk Chares szobrát (335. kép), aki magas támlájú széken ülve ábrázoltatik, ünnepélyes merev tartásban, térdére fektetett kezekkel; a nehézkes, húsos test részleteit teljesen elfödi a bő ruha, épen csak a lába ujjai látszanak ki alóla; az arányok helyesek. Egyiptomi és előázsiai rokonaitól a ruházat különbözteti meg e szobrokat és ugyancsak az öltözetnek kezelésében mutatkozik a haladás a sorozat régibb és ifjabb példái között. Az ifjabbak közé tartozó Chares-szobron már szépen van föltüntetve a vászonchiton és gyapjúköntös könnyebb és nehezebb redőzete és a ráncoknak különböző irányú esése.



335. kép. Chares szobra a Didymaionhoz vezető szent útról. Márvány. (London, British Museum.)

Míg a Miletosban dolgozó mesterek neveit nem ismerjük, addig az ó-ión márványplasztika egy másik nevezetes iskolájának, a chiosi-nak szobrászai közül többnek nevét tartotta fönn számunkra a hagyomány. Ezek Mikkiades, fia Archermos (VI. század első fele) és unokái Bupalos és Athenis (VI. század második fele). Archermos-ról tudjuk, hogy ő ábrázolta először szárnyasan Nikét, a győzelem istennőjét. Fölötte valószinű, hogy tőle származik az a csonka márványszobor, melynek akropolisi bronzok alapján kiegészített képét közöljük (336. kép). Az egykorú művek merevségével és megkötöttségével meglepő ellentétben levő szobor különös, mozgalmas tartása onnan ered, hogy művésze nagy merészséggel megkisérlette a röpülés nehéz problémájának plasztikus ábrázolását. Nem elégszik meg a vállon alkalmazott nagy, és a mellen és lábakon látható apró szárnyakkal, hanem Nikét röpülés közben óhajtván szemléltetni, a gyors mozgás kifejezésére a lábakat futásszerű helyzetbe hozza. — Ennek kedvéért szakít a frontalitas törvényével (244. l.): a felső test ugyan még homloknézetben ábrázoltatik, az alsó test azonban evvel össze nem hangzó oldalnézetes elrendezést nyert. A jobbik, térdénél meghajló lábról a ruha a heves mozgás közben félig lecsúszott, a bal láb térdel. Legérdekesebb az a mód, a melylyel a szobrász a röpülésnek a levegőben való véghezmenését jelzi: a lábak nem érintik a földet jelképező talapzatot, avval csak a ruhának lecsüngő része kapcsolja össze a szobrot. A röpülésnek ez a naiv, tisztán konvencionális módon való megoldása ily korán annál nagyobb elismerést érdemel, mert a művész e tekintetben semmiféle előzményre nem támaszkodhatott. A görög szobrászatban a delosi Nike maradt a röpülő alaknak tipusa mindaddig, míg Paionios a maga Nikéjével klasszikusan meg nem oldotta a röpülés kifejezésének problémáját. Szobrunk különben a ruházat tekintetében is mutat némi haladást: a ruha már nem takarja el teljesen a testet, hanem ahhoz simulván, láthatókká teszi a formákat; a felső testre minden redő nélkül tapad s láttatja a mell domborodását, az alsó testen párhuzamos ráncokban omlik le. A karok helyzete már egészen szabad; a hajzatot diadém fogja össze, amely alatt apró kis fürtök koronázzák a homlokot, oldalt hajfonatok ereszkednek le a mellre



336. kép. Repülő Niké, Delosból (kiegészítve). Márvány. (Athén, Nemzeti múzeum.)

A ruhás női szobrok és az ülő képmások mellett az archaikus plasztikának kedvelt tárgya az ú. n. Apollontipus, mely meztelen ifjút ábrázol álló helyzetben, kissé előrelépő bal lábbal, egyenesen lecsüngő és a combhoz tapadó karokkal. Ezeknek némelyike, mint pl. a naxosiak-tól Apollon-nak szentelt kolosszális delosi szobor, tényleg ezt az istent ábrázolja, legtöbbjüknél azonban síremlékkel van dolgunk, mely az elhunytnak szándékolt képmása. Ez a tipus, mely Egyiptomból kölcsönzött mintának (v. ö. 101. és 110. képünket) utánzása, számos példányban fordul elő a szigeteken, legismertebbek a therai és a melosi Apollon. Onnan származott át a görög szárazföldre, a hol továbbfejlesztették.

A szigetek művészei ugyanis élénk összeköttetésben állottak a görög szárazfölddel; így tudjuk pl. a chiosi Archermos-ról, hogy Athén számára is dolgozott. Ugyanezt bizonyítja egy Orchomenosból származó síremléknek következő fölirata: „Naxosból való Alxenor faragott engem, tekintsetek rám“. Alxenor-nak ez a műve (337. kép) ősi mintája a görög síremléknek, mely az elhunytat szeretteivel, vagy életének egy derült pillanatában örökíti meg. Itt a köntösébe burkolt szakállas férfi, nyilván valamely gazdag polgár vagy földbirtokos, botjára támaszkodva játszik kedves kutyájával, akinek jobbjával sáskát nyujt. A reliefképnek vannak ugyan egyes hiányai, a jobb láb és a váll mintázása hibás, a kar is el van csavarva, de azért egészében sikerült, természetes és életteljes; a ruhának kezelése gyakorlott mesternek tünteti föl Alxenor-t. A mű a VI. század második feléből való; hozzá hasonló sírtáblát ismerünk Apolloniából, a Fekete-tengermelléki ión gyarmatvárosból (Szófiai múzeum), s ugyanazt a motivumot ismétli a nápolyi múzeumnak egy archaikus síremléke is. A reliefes sírkőnek tipusát a görög művészet a szigetek képfaragóinak köszöni.



337. kép. Síremlék Orchomenosból; Alxenor műve. Mészkő. (Athén, N. Múzeum.)

A sírköveknél is fontosabb alkalmazást nyer a relief az építészeti emlékek diszítésében. Ennek egyik legrégibb (a VI. század első feléből való) példáját szolgáltatják az assosi templomnak domborművei, melyek a gerendázat metopéit és kivételes jelenségként (v. ö. 198 l.) az architravot is borítják. A trachytból faragott reliefek legelésző és egymással harcoló állatokat, embereket és a Herakles-mithoszból kölcsönzött jeleneteket ábrázolnak; a 338. képen közölt részlet Heraklest szemlélteti,

amint nyilaival futásba kergeti azokat a kentaurokat, akik lerészegedvén, reá támadtak, midőn Pholos kentaurnál látogatóban volt. Az architrávnak domborműves frize valószinűleg azon régi szokásnak maradványa, mely a fából szerkesztett templom gerendáját érclemezes diszítéssel födte; a reliefek lágy körvonalai, enyhe domborodása, a belső mintázás teljes hiánya is arra látszanak utalni, hogy itt érclemezből vert képeket utánoztak kőben.



338. kép. Herakles kentaurokat üldöz. Az assosi templom frízének részlete. Trachyt. (Konstantinápoly.)

Érdekes, hogy Herakles a későbbi művészetben alakjától elválaszthatatlan oroszlánbőr nélkül van megjelenítve, és hogy a kentaurok a régi módon, teljes emberi testhez ragasztott lótörzszsel ábrázoltatnak s így csak hátulsó lábpáruk kölcsönöztetett a ló testéről. Az isokephalia merev keresztülvitele bántó ellentéteket teremt az alakok között (v. ö. 242. l.). Az assosi reliefeken előforduló oroszlánok és szfinxek a keleti művészet befolyásáról tanuskodnak.

Anyaga (sziget-márvány), tárgya és stílje szerint görög a xanthosi (Kis-Ázsia) Harpyia-emlék reliefdísze. A négyoldalú, pillérszerű emlék fejedelmi családnak lehetett sírboltja; felső részében, a messze előreszökő párkány alatt levő sírkamráját kivülről dombormíves fríz borítja. Rajta trónoló alakok láthatók, kik elé nők és férfiak járulnak különböző ajándékokkal, azonkívül asszonyfejjel és mellel és szárnyas madártesttel ábrázolt démonok, a harpyiák, kik kezükkel és



339. kép. A xanthosi Harpyia-emlék Nyi oldalának fríze. Márvány. (London, Brit. Museum)

karmaikkal kisded alakokat szorítanak magukhoz. Az ülő alakok, a sírban pihenőknek istenített képei, akik hozzátartozóiknak és híveiknek hódolatát és ajándékait fogadják; a sírbaszállást jelképezik a harpyiák, akik mint a halál segédjei elragadják az élőket. A 339. képen látható jelenet karosszéken ülő két nőt ábrázol, talán a család fejének feleségét és anyját avagy nővérét; a balfelől trónoló áldozati csészét tart

kezében, előtte, az ajtónyílás fölött az életet jelképező tehén a borjával; a jobbfelőli nő gránátalmát és virágot tart, az elébe vonuló lányok a földalatti istenségeknek kedves ajándékokat, tojást, mákot és virágot hoznak neki. A VI. század végső tizedeibe tartozó relief sikerült szerkesztése ügyes kezű mesterre vall; az alakok tartása kecses és elegáns; az ülő és álló nők egyenlő fejmagasságában mutatkozó isokephalia már nem oly bántó, mint az assosi domborműveken. Az ó-ión plasztika egyik főjellemvonása a ruházat gondos mintázásában nyilvánul, a szobrász a chiton és himation szövetének különbségeit finomabb és nehezebb ráncokkal különböztette meg; a ruha kitünően érezteti a zömök arányú testek puha és telt idomait.

Az ó-ión szobrászat legkiválóbb alkotása a knidosiak delphi kincsesházáról származó oromdísz és fríz, melyeket a franciák ásatásai hoztak napfényre. Ez a kincsesház kis in-antis elrendezésű, ión rendszerű templomforma épület volt, melynek homlokpillérei között az oszlopok helyét két karyatida foglalta



340. kép. Részlet a knidosiak delphi kincsesházának frízéről. Márvány. (Delphi).

el. A tympanonban Apollonnak és Heraklesnek a háromlábért való versengése ábrázoltatott; a fríz az épület Ny.-i oldalán Herakles apotheosisát, D.-en Leukippos lányainak elrablását, K.-en a trójai háború egy epizódját, É.-on pedig a gigantomachiát (az isteneknek és az óriásoknak harcát) tárgyalta. 340. képünk fönt az északi, lent a déli oldal frízének középső részét szemlélteti. A felső részlet bal felében két oroszlántól vont fogaton Kybele istennőt látjuk, mögötte meg Heraklest, amint dárdáját a vele szembeszálló gigasra emeli, kinek társát az egyik oroszlán marcangolja; jobbfelől egymás mellett Artemis és az előttük rohanó Apollon küzd három paizsos gigasszal. A csoportok elrendezése szimmetrikus, a küzdők száma mindkét oldalon egyenlő. Ugyanazt tapasztaljuk az alsó részlet szerkesztésében, mely az Ilias egy jelenetét, az Euphorbos holtteste fölött folyó küzdelmet ábrázolja. A földön heverő harcostól jobbra Menelaos, balra Hektor látható, amint egy-egy

társuktól támogatva egymásra rohannak; a jelenetet kétoldalt négyesfogat zárja. A lovak fejei részben homlok-, részben — s ez ily korán meglepő — $^3/_4$-edes nézetben ábrázoltatnak. A csoportok szigorú szimmetrikus elrendezésök mellett is nagy változatosságot és szabadságot mutatnak, a jelenetek oly eleven mozgalmasságot tüntetnek föl, aminőt ebben a korban (az emlék 520—510 tájára tehető) semmiféle más emléken nem találunk és aminek alapján bátran állíthatjuk, hogy a relieffaragás, mely a nagy fejlettségű festészet mintái után dolgozhatott, nagy fölényben volt a kerek szobrászattal szemben. — A mozdulatok minden archaikus szigorúság mellett is természetesek és kifejezők, a test formáinak helyes megfigyeléséről tanuskodnak, a meztelen részeken az izomzat is jeleztetik. Érdekes a relief technikája: az alakok körrajza derékszöglemetszésben válik le az alapról, ami erős árnyékhatást idéz elő a képen; a felső sík pedig majdnem egyenes, az erősebb mintázásnak hijával van. Az alakoknak a kellő plaszticitást a festés adta meg, melynek nyomai a relief fölfedezésekor még jól voltak láthatók. A keleti oldal frízének folytatásában kétfelől az Olympos istenei ábrázoltatnak, kik ülve figyelik a halandók harcát. Ez a részlet, mely nyugodtságával, a gesztusok naiv beszédességével kellemes ellentétet képez a harc mozgalmasságával és melyben a draperia széles, szabad kezelése már az V. század nagy mestereire emlékeztet, főleg azért becses, mert benne fölismerhetjük a Parthenon-fríz istencsoportjának elődjét, mintaképét.



341. kép.
Az ú. n. teneai Apollon. Márvány.
(München, Glyptothek.)



342. kép.
Férfiszobor, Polymedes
műve. Márvány. (Delphi.)

Kis-Ázsia és a szigetek ión mesterei mellett kiváló fontossággal bírnak a görög szárazföldnek, főleg a dór Peloponnesosnak szobrásziskolái,

melyeknek fejlődésére nagy hatással volt a szomszédos Kréta művészete. Krétán ugyanis a szobrászat gyakorlása a mykenei kultura elenyésztével sem szűnt meg, mint azt apróbb plasztikai műveken kívül pl. az Eleuthernából származó (VII. századbeli) mészkőtorso igazolja (a candiai múzeumban), mely ruhás, ülő helyzetben ábrázolt női szobornak elég híven megmintázott fejét és felső testét mutatja és az egyiptomi minták ismeretét árulja el. Evvel a torsóval mutat szoros rokonságot két azonos tipusú női szobor (az athéni múzeumban), az egyik (melynek csak lábai hiányzanak) Tegea mellett került napfényre, a másik, egy fejetlen ülő női szobor, Megalopolis szomszédságából való. A peloponnesosi és krétai emlékek közeli rokonságát az irodalmi hagyomány is támogatja, mely négy, a Peloponnesoson működő szobrásznak: Cheirisophos-, Aristokles-, Dipoinos és Skyllis-nek hazájaként Krétát említi. Az utóbbi két nagynevű (a VI. század elejére tehető) művész egyes szobroknál vegyest alkalmazta a fát, elefántcsontot és bronzot, s így a chryselephantin technika előfutárjainak tekinthető. Náluk tanultak Tektaios, Angelion és az Alsó-Italiából származó Klearchos; Spartából való tanítványaik voltak Hegylos, Theokles, Medon és Dorykleidas, kik a fafaragást tovább fejlesztették és szobraikat elefántcsont és arany alkalmazásával elevenítették meg; Olympia számára egész sereg fogadalmi művet dolgoztak. Míg tehát a márványszobrászat hazája az ión lakosságú szigeteken volt, addig a chryselephantin szobrászat föltalálásának dicsősége a dór Peloponnesos mestereit illeti.

Az ósdi dór művészetnek nevezetes emléke Herának Olympiában talált félméteres mészkőfeje, mely valószinűleg a Heraion istenképének maradványa és minden kezdetlegessége mellett faragójának erős formaérzékéről tesz tanuságot. Lakoniából több reliefes sírkövet ismerünk, melyek az istenített halottat rendesen feleségével együtt karosszéken ülve ábrázolják és technikájukkal a fafaragás utánzását árulják el. A Spartában működő szobrásziskolához tartozott Gitiadas, ki az Athena-templom falait mithologikus tartalmú ércreliefekkel borította. Ezeknek stílusáról fogalmat alkothatunk magunknak egy Olympiában talált, sávokban elrendezett reliefekkel ellátott bronzlemez nyomán. Valószinű, hogy Gitiadas Bathykles--nek volt tanítványa, aki legényeivel a Sparta melleti Amyklaiban fölállított óriási (30 rőfnyi) Apollonszobornak trónusát építette és diszítette (a VI. század közepe táján). Az archaikus művészetnek ez a híres, Pausaniastól részletesen leírt emléke, melynek maradványai után most kutat Furtwängler, a mithologia számos jelenetét ábrázoló bronzreliefekkel volt díszítve.

Bathykles a kisázsiai Mangesiából vándorolt be Spartába; rajta kívül más ión művészek is dolgoztak a Peloponnesoson, így a samosi Theodoros, az Olympiában működő Smilis. Ilyformán az archaikus dór művészetben érvényre jutott az ión szobrásziskolák befolyása; ezektől vették kölcsön az ú. n. Apollontipust is, melynek önálló kiművelése a dórok főérdeme. A meztelen férfitest ábrázolásának tökéletesítését az a körülmény is segítette, hogy a VI. század óta ilyen tipusú szoborral örökítették meg a versenyekben győztes ifjakat; Olympiában Praxidamas (544.) és Rhexibios (536-ban) voltak az első győzők, akiknek szobrot emeltek.

A meztelenül álló ifjút ábrázoló szobrok, melyekkel már a szigeteken ismerkedtünk meg, a görög szárazföld különböző vidékein fordulnak elő. 341. képünk az ú. n. teneai Apollont mutatja, mely lelőhelyétől nyerte nevét, amennyiben Korinthos szomszédságában, a régi Teneanak nekropolisában találták egy sír fölött és így minden valószinűség szerint síremlék. Arányaiban és formáiban oly közel rokonságot mutat a szigeteken előforduló hasonló tipusú szobrokkal, hogy hajlandók vagyunk valamely ión művésznek tulajdonítani; ezt a föltevést a szobor anyaga (parosi márvány) is támogatja. A szakáltalan ifjú tartása merev, bal lábát kissé előre helyezi, a test súlya mindkét lábra nehezedik, melyek egész talpukkal érintik a földet; karjai lelógnak, az ökölre szorított kezeket kis márványlap köti össze a combbal. Arca ovalis, mandulaformájú düledt szemei szélesre nyílnak, kissé szétvont ajkú szája mosolyra húzódik: ez a sajátszerű (archaikusnak nevezett) mosolygás az egyéni élet kifejezésére való törekvésnek első kisérlete. Vízszintes barázdáktól tagozott hosszú haja, melyet a homlok fölött szalag köt össze, legyezőszerűen omlik le vállára: a hosszúra növesztett és gondosan elrendezett hajat a régi görögök a szabad ember legfőbb díszének tartották. Herodotosnál olvassuk, hogy a Xerxestől kémlelés céljából előreküldött perzsa lovas Thermopylainál az ellenséget váró lakedaimoniaiakat meglesvén, csodálkozással látta, hogy azok hosszú hajuk fésülgetésével foglalkoztak. A test idomai közül a törzsnek mintázása még sok kivánni valót hagy hátra, válla nagyon alacsony, a hasizmok még nincsenek jelezve, annál kitünőbb a lábaknak plasztikája, az alsó lábszárakon a csontok és izmok élesen és jól vannak megkülönböztetve; föltünő a térdek túlzott részletezése, amivel talán a tartás feszességét akarták kiemelni. A teneai Apollonhoz közel áll az a szintén kitünő állapotban ránk jutott férfiszobor (Athénben), amelyet legújabban találtak Attikában, Kalyvia mellett.

Az Apollon-tipusnak egy másik ágát képviselik a Boiotiából, Orchomenosból származó példány és az Apollon Ptoos szentélyében lelt szoborsorozat. Ezekhez a szobrokhoz, amelyeken nyomról-nyomra tanulmányozhatjuk a férfitest ábrázolásának fokozatos fejlődését, sorakozik a delphi ásatások óta ismeretes két ifjú. Az egyiknek (342. kép) mestereként a basisán olvasható fölirat az argosi Polymedes-t nevezi meg s így kétségtelenül dór művész munkájával van dolgunk. Ha a szobrot a teneai Apollonnal hasonlítjuk össze, azonnal feltűnik a test zömöksége, az arányok nyomottsága, mely a később oly híresse vált argosi iskola valamennyi művét jellemzi. A szobor minden kezdetlegessége mellett a csontváz és izomzat pontosabb tanulmányozását bizonyítja, a mellkast vonal választja el a hastól, amelyen az izmok is jelezvék; a váll képzése is helyesebb mint a teneai Apollonnál; a karok és a túlerős combok izmai szintén a természethez híven vannak megmintázva. Tartásában már több élet van, karjai erősen be vannak hajlítva. Az arc lapos és széles, a hajzat, melynek fürtjei a vállra és a hátra omlanak le, elrendezésében az eleuthernai torsora emlékeztet.

Az archaikus dór plasztikának székhelyei Sparta, Argos és Sikyon voltak. Az utóbbi városnak Delphiben épített kincsesházáról metopé-töredékek jutottak ránk, ezek közül egyet 343. képünk szemléltet. A jelenet, mely az alakok mellett

olvasható fölirat szerint Idast és a Dioskurokat ábrázolja, amint a Messenéből elrablott gulyát hazaterelgetik, szigorú szimmetrikus szerkesztésével tűnik ki: a három, egyenlő ruhájú lándzsás hős tartása és járása masirozó katonákat juttat eszünkbe, sőt az állatok is lépést tartva haladnak mellettök.



343. kép. A sikyoniak delphi kincsesházának metopéja. Mészkő. (Delphi.)

A VI. század első felébe tartozó eme munkával körülbelül egykorú a 344. képen látható relief, amelylyel a peloponnesosi dór művészet hatása alatt dolgozó siciliai archaikus szobrászatot szemléltetjük A relief a selinusi C-vel jelzett templomnak három megmaradt metopéja közül való; ismeretlen művésze a Perseus-mondának azt, a költészettől népszerűvé tett jelenetét ültette át kőbe, amidőn Perseus Athena istennő oltalma mellett a Medusának fejét veszi.

A három alaknak a szűk térben .való elrendezése a szerkesztésben való ügyességet árul el, a mozdulatok világosan fejezik ki a cselekvényt; a relief kivitele azonban még nagyon kezdetleges: az ábrázoltak felső testükkel a néző felé fordulnak, lábuk pedig oldalt fordul, Perseus bal karja aránytalanul hosszú, Medusának bal combja túlrövid; a hatalmas lábszárak elnyomják a felső testet; az alakok zömök, széles arányúak, de nem szabad felednünk, hogy azért mégis teljes összhangban voltak a metopét környező gerendázatnak és a templom oszlopainak nehéz méreteivel. A Medusa arca inkább rút, mint ijesztő; a Pegasus születését naivul úgy fejezi ki a szobrász, hogy azt kis ló alakjában a szörnynek, melynek kibugygyanó véréből fakadt, kezébe adja.



344. Perseus levágja Medusa fejét. Selinusból való metopé. Mészkő. (Palermo.)

Athén archaikus szobrászatának megismeréséhez gazdag anyagot szolgáltatott az Akropolis talajának ezelőtt két évtizeddel történt átkutatása. A napfényre került emlékek magukon viselik az erőszakos pusztításnak nyomait, melyet akkor szenvedtek el, midőn a perzsák 480-ban feldúlták az Akropolist. Egy részök a monumentális plasztika körébe tartozó szobormű, mely a lerombolt régi templomok oromfalait díszítette egykoron. Ezeknek a VII. század végére és a VI. századba

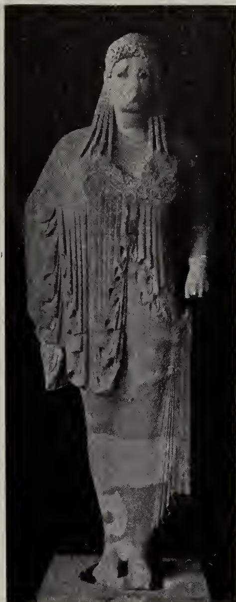
tartozó domborműveknek anyaga póroszkő, melyet élénk színű festés borított. Tárgyuk a népszerű mondai hősnek, Heraklesnek mindenféle szörnynyel vívott harca; egyiken pedig a Zeusssal küzdő Typhon ábrázoltatik. Typhon, a pusztító vihart és a vulkanikus erőt jelképező szörny harcban áll az ég urával, de azért arcán (330. kép) mégis ott honol az archaikus műveket jellemző sajátságos mosolygás. A monumentális plasztika ez ósdi műveinek főérdeme, hogy ismeretlen mestereik kiváló szerkesztési ügyességgel illesztik be a csoportozatokat az oromfal háromszögű területébe, valamint hogy a domborműveknek magas elhelyezése iránt való helyes érzékkel az idomokat szélesen kezelik és a belső, távolról úgy sem látható részletek elhanyagolásával a körvonalakra fektetik a fősúlyt.

Az Akropolison talált archaikus művek másik részét a szentélyek körül fölállított márványszobrok teszik, melyeket a perzsák összetörtek és talapzataikról ledöntöttek. Mikor a városukba visszatérő athéniek isteneik hajlékait újból és fényesebben fölépítették, ügyet sem vetettek ezekre a megcsonkított szobrokra. Mert a görögökben nem volt meg az a történeti érzék, mely ma arra készteti az embereket, hogy a régi kornak emlékeit összegyűjtse és a múzeumoknak nevezett raktárakban gondosan egymás mellett elhelyezze: a görögök, mikor tudásuk haladásával érezték, hogy jobbat, szebbet képesek alkotni elődeiknél, félredobták a régi, kezdetlegesebb műveket, és helyettük egyszerűen más, szebb szobrokat faragtak maguknak. Ezeket a szobrokat ép az a körülmény mentette meg számunkra, hogy azokat a perzsa rombolás egyéb omladékával együtt az Akropolis talajának kiegyenlítéséhez használták föl.

Valamennyi (kb. 40) szobor ugyanannak a tipusnak, az álló öltözött nő tipusának változatait és fejlődését mutatja; a samosi és delosi (333—4. kép) szobrokhoz képest már nagy a haladás. Érezzük azoknak az ión szobrászoknak hatását, akik a művészeteket ápoló Peisistratos korában Athénbe vándoroltak és ott iskolát alapítottak. Az ó-ión plasztika tudvalevőleg nagy gondot fordított a ruházatra, az ékszerekre, a hajzat művészi elrendezésére, mint oly dolgokra, melyekben a keleti fényűzést utánzó ión társadalom kedvét lelte.

A parosi márványból faragott, a VI. század második felébe tartozó szobrok könnyedt, fesztelen tartásban, kissé előrehúzott ballábbal fiatal nőket ábrázolnak (345. kép), kiknek gazdag, példányonként változó elrendezésű, korhű öltözetén valóságos kosztümtanulmányokat végezhetünk. A hosszú vászoninget (chiton) balkezükkel összefogván fölhúzzák, hogy a földet ne súrolja; ezzel a szobrász oly gesztust örökített meg, melyet ma is megfigyelhetünk az utcán sétáló hölgyeknél. A ruha a fogásnak megfelelő ráncokat vetvén a testhez tapad és láttatja annak formáit. A felső testet a himation burkolja, úgy hogy a bal kar és mell szabadon marad, míg a jobb kar a könyöknél meghajolva előre nyúlik, a letörött kézben valami áldozati tárgyat tartottak; a gyapjúruha széles ráncokban esik le szabadon; a ráncok mély alávágása a márvány faragásában való nagy jártasságot árul el. Kiváló gonddal adták vissza a nyilván sütővassal kezelt hajzatot is, mely elül szimmetrikusan elrendezett hármas vagy négyes fürtökben, hátul pedig (346. kép) szintén szigorúan párhuzamos, merev csomókban omlik le; némely példányon

különösen figyelemre méltó a homlokot övező diadém alól lelógó fürtök apró-lékos részleteinek realisztikus utánzása (347. kép). Az arcokban is nagy a változatosság, szó sem lehet egy közös minta mechanikus ismétléséről. A legtöbb arcra archaikus mosoly varázsolja az élet báját. Az életteljességet emeli a szem, melynek részeit vagy festéssel, vagy üveg- és bronzbetéttel fejezték ki; az ékszereket (homlokszalag, fülbevaló, karperec, nyakék) hasonlóképen utánozták



345. kép. Női szobor. Antenor műve. Márvány. (Athén, Akropolis-múz.)



346. kép. Női szobor. Márvány. (Athén, Akropolis-múzeum.)

festéssel avagy aranyozott bronzból. E szobrok polychromiájáról már fentebb (240. l.) szóltunk.

Érdekes a több példány fején (347. kép) látható bronzszeg, melynek az volt a különös rendeltetése, hogy a madaraknak a szobrok fején való kényelmes letelepedését megakadályozza; a szentélyekben fölállított szépfestésű szobrok ugyanis állandó veszedelemben forogtak a madársereg miatt, melyet az oltárok áldozat-maradékai csalogattak oda.

Csak két szobornak találták meg basisát, mindkettőnek szűkszavú a fölirata; az egyik az adományozónak, a másik (345. kép) ezenkívül a művésznek, Antenor-nak nevét is közli velünk. Eleinte azt gondolták, hogy a női képmások Athenát vagy papnőit ábrázolják; tévesen, mert itt sem istenképpel sem egyéni ábrázolásokkal nincs dolgunk. A szobrok egyszerű fogadalmi ajándékok: a hivők, mivel nem lehettek mindig kedvelt istenasszonyuk közelében, tiszteletük jeléül maguk helyett e márványnőket állították föl a szentélyben, hogy azok mintegy állandóan szolgálatára legyenek Athenának.

Magát Athenát kétféleképen ábrázolták a régi mesterek, állva fegyveresen és trónuson ülve. Az első tipus Athenát mint a harc istennőjét (Promachos) vagy a várost védő istenséget (Polias) mutatja, kilépő állásban fején a sisakkal, mellén az aegisszel, a mint baljában paizsot, jobbjában fenekedve fölemelt dárdát tart. Így jelenik meg számos, az Akropolison talált bronz- (348. kép) és terrakotta szobrocskában, valamint a panathenaiai versenyek győzteseinek jutalmul adott vázák képein, ami nyilvánvalóvá teszi, hogy ezen ábrázolásoknak közös mintája Athenának valamely ősi, híres kultuszképe volt.


347. kép. Női szobor feje. Márvány. (Athén, Akropolis-múzeum.)

Az ülő tipust egy márványtorsón (349. kép) szemléltetjük, mely kisázsiai rokonait (335. kép) már messze felülmúlja: a testhez simuló, finom redőzetű ruha szépen érezteti az idomokat; tartása elevenebb és kifejezőbb. Nem lehetetlen, hogy e torsóban az az ülő Athena-szobor maradt ránk, melyet Pausanias az Akropolison látott. Mestere, Endoios, azon kisázsiai szobrászok egyike, kik a hazájukat elfoglaló perzsák elől menekülve vándoroltak be Athénbe.

Míg a nőket az archaikus kerek szobrászat mindig ruhásan ábrázolta, addig a férfitestet, nyilván a testgyakorló intézetekben dívó szokások következményeként a maga meztelen szépségében iparkodott visszaadni. A borjút vivő férfinak szobra (görögül Moschophoros, 350. kép) is csak látszólagos kivétel, mert a vállán át vetett ruhadarab, melynek két csücske oldalt lelóg, vizes ruhaként, ráncok nélkül, oly szorosan tapad a testhez, hogy mi a ruhát csak a szélét jelző vonalról ismerjük föl, a törzs középső része pedig amúgy is födetlen. A szobor igen régi, a VI. század elejéről való mű s teljesen a frontalitás törvénye szerint van szerkesztve. Egyike a legelső athéni márványszobroknak; mestere, úgy látszik, még nem tapasztalta ki az új anyagnak természetét, mert a póroszművekhez hasonlóan nem meri a karokat a testtől elválasztani. Eredetileg festés élénkítette, festés jelezte a szakál- és hajrészleteit; a szemgolyó színes betétje kiesett. A szobor fölirata szerint Konbos (vagy Ronbos) nevű embert ábrázol, aki magát és nyájának egy állatát szentelte Athenának. Meg kell jegyeznünk, hogy szobrunkhoz hasonlóan, kossal

a vállán ábrázolták a nyájakat oltalmazó Hermest (Kriophoros) és hogy az antik művészetnek ezt a tipusát átvette a keresztény művészet, midőn jó pásztorként ábrázolta Krisztust (v. ö. II. kötet, 54. lap).

Az attikai mesterek, kik oly szerencsésen folytatták az ó-ión szobrászat irányát, (mint azt az akropolisi nők bájos eleganciája bizonyítja), a Peloponnesos dór iskoláinak (Argos, Sikyon, Korinthos és Aegina) vívmányait is a maguk hasznára fordították. Hisz Athénben a kisázsiai és szigetbeli bevándorolt iónok mellett peloponnesosi mesterek is működtek a föliratos basisok tanusága szerint. Ez



348. kép.
Athena Promachos bronzszobrocskája. (Athén, Akropolis-múzeum.)



349. kép.
Athena szobra. Márvány. (Athén, Akropolisi múzeum.)

utóbbiak, mint láttuk, a csontváznak, a test tagozásának, arányainak és idomainak tanulmányozására fektették a fősúlyt. Ebbeli tudásukat ellesték az attikai mesterek; és hogy ezek a dór szobrászat jeles mintáinak utánzásával és önálló továbbfejlesztésével rövid idő alatt mily tökéletességre tettek szert a férfitest formáinak ismeretében és plasztikai kifejezésében, arról meggyőzhet bennünket a 351. képen látható ifjú szobra, mely az V. század első felébe, tehát az archaikus kor végére tartozik. Dór erő és ión lágyság egyesül e kitünően megmintázott testen, a mellkas és izomzat feltüntetésében az ósdi érdesség helyett finomabb átmeneteket találunk. E torsónak méltó párja az a fej (352. kép), mely a perzsa-omladékból

került ki és a 480-iki katasztrófát közvetetlenül megelőző időből való. Az arcról eltűnt az archaikus mosoly, a szem és száj helyes metszése, az ú. n. görög profil és általán a vonalak szabályossága már a későbbi fejek szépségére emlékeztet. Egyszerűbb lett a hajzat elrendezése is, bár azon még mindig uralkodik az archaikus mesterkéltség.

Az archaikus attikai márványreliefnek szép példája A r i s t i o n-nak Aristokles-től faragott s í r k ö v e (353. kép), mely nem akar egyéni képmás lenni, hanem csak foglalkozása szerint örökíti meg a halottat. A stélének keskeny és magas terébe beszorított alak lándzsájára támaszkodó, nehézfegyverzetű katonát ábrázol, lábvérttel és páncéllal, amely alól kurta chitonjának redős szélei látszanak ki. A szem még en-face képzésű, a szakál és haj tagoltsága ósdi, a jobb kéz hibás; általában azonban helyesek az arányok, s jól megmintázvák a test idomai. A sötét-pirosra festett alapról élesen válik le a finom művű relief, amelyen a véső munkáját az ecset egészítette ki: a sírkőnek jó karban megmaradt festése tanu-



350. kép. Borjút vivő férfi. (Moschophoros.) Márvány. (Athén, Akropolis-múzeum.)



351. kép. Ifjú szobra. Márvány. (Athén, N. Múzeum.)

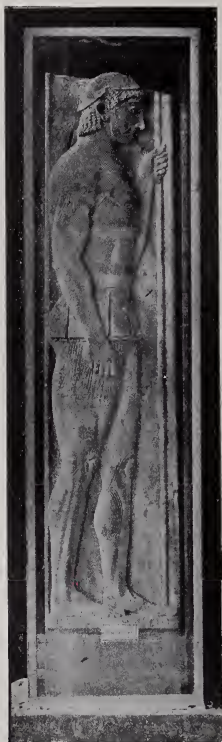
ságot tesz a polychromia tapintatos alkalmazásáról. Az attikai reliefnek fejlettebb példái a kocsira lépő alak (Akropolisi múzeum) és az athéniek delphi kincsesházáról való, újabban fölfedezett metopék.

Athén archaikus művészetétől búcsúzva bemutatjuk még a zsarnokölők csoportját, mely az első, történeti esemény megörökítésére emelt emlékszobor. Mikor Peisistratos zsarnokoskodó fia, Hipparchos, Harmodiosnak nővérét megsértette, ez a szépségéről híres ifjú barátjával, Aristogeitonnal, szövetkezve egy panathenaiai ünnep alkalmával (514-ben) megölte Hipparchost. A két merénylő halállal lakolt ugyan, de örök dicsőséget szerzett magának: az athéniek őket tekintették a szabadság visszaszerzőinek s hálából emlékszobrot állítottak nekik, miután Hipparchosnak zsarnok testvérét, Hippiast, sikerült elűzniök (510-ben). Az emlékszobrot, melyet ANTENOR készített volt bronzból, Xerxes elvitte magával Perzsiába s azért a városukba visszatérő athéniek új emléket emeltek (477-ben) a zsarnokölőknek. Úgy látszik, hogy ANTENOR ekkor már nem élt, mert az új emlék elkészítésével KRITIOS-t és NESIOTES-t bízták meg. A III. században ANTENOR eredetije ismét visszakerült Athénbe és a újabb emlékszobor mellett helyeztetett el. Egykorú váza- és éremképek s egy relief alapján a nápolyi múzeum két, római korú márványszobrában ismerték föl a zsarnokölők csoportját, melyet 354. képünk (a strassburgi múzeum gipszöntvényei után) oly változtatással szemléltet, hogy a márványmásolatoknál szükséges, de az eredeti bronzműnél hiányzó támaszok el vannak hagyva és hogy Aristogeitonnak a nápolyi példányra hibásan alkalmazott fiatalabb korú feje egy stilisztikailag megfelelő fejjel van pótolva. Erő és élet lüktet az alakokban, mind kettő közös tettre egyesülve tör elő: míg Harmodios magasra emelt kardjával a zsarnokot támadja, addig szerető barátja paizsként tartott köpenyével födözi társát s kész őt kardjával is védeni és segíteni. Az együttműködést sikerülten fejezi ki a lábállás és a karok tartásának ellentétes, egymást ellensúlyozó szimmetriája; a mozdulat hevessége, bár nagy haladást jelent az eddig megismert művekhez képest, még nem egészen szabad, hanem bizonyos szögletesség, szigorúság benyomását kelti, a test idomai a természet iránt való jó érzékről tanuskodnak. A haj kezelése még teljesen archaikus, Harmodios fejének csigavonalas fürtjei annyira egyezők az Antenor-féle női szobor (345. kép) hajviseletével, hogy ezen az alapon némelyek a csoportot ANTENOR eredetije után készült másolatoknak tartják; mások ellenben KRITIOS és



352. kép. Ífjú feje. Márvány. (Athén, Akropolis-múzeum.)

NESIOTES művére szeretik azt vonatkoztatni. E korból való volt AMPHIKRATES-nek híres nőstényoroszlánja, melyet az athéniek Aristogeiton kedvesének, Leainának emeltek, aki még a kínpadon sem árulta el az összeesküvés részleteit és híveit. Mivel azonban hetairát mégsem akartak képmással megtisztelni, nevére való vonatkozással (Leaina = nőstény oroszlán) oroszlánszobrot állítottak neki emlékül; az állatot pedig nyelv nélkül ábrázolta AMPHIKRATES, hogy így jelképezze a bátor nőnek hallgatását. A perzsa háborúk körül működött PHEIDIAS-nak tanítója HEGIAS, akinek forrásainkban említett művei közül a lovagló ifjak érdemlik figyelmünket, mert az akropolisi ásatásokból megismerkedtünk ilyen, lovagló ifjakat ábrázoló szobrok igen szép stílusú torsóival és mert ily formán megkapjuk azokat a mintákat, amelyek a pheidiasi Parthenonfríz lovas ifjait megelőzték.



353. kép. Aristion síremléke. Aristokles műve. Márvány. (Athén, N. Múzeum.)

A zsarnokölők csoportja bronzmű volt. A bronzöntés technikáját a Peloponnesos dór iskolái mívelték és fejlesztették, azoktól tanulták azt az attikaiak. Athén és a Peloponnesos iskoláinak összeköttetésére például szolgálhat HEGIAS, kiről tudjuk, hogy Argos-ban tanult, az ottani iskola nagyhírű mesterénél AGELADAS-nál. AGELADAS (vagy HAGELAIDAS) hatalmas művészi egyéniség lehetett: az V. század három legnagyobb szobrásza MYRON, POLYKLEITOS és PHEIDIAS állítólag az ő tanítványai voltak, bár a PHEIDIAS-ra vonatkozó adat nem igen érdemel hitelt; irott forrásaink egész sereg szobrot, isteneket s különösen olympiai győzőket ábrázoló szobrokat említenek tőle. Az ó-argosi iskolának rajta kívül nevesebb mesterei még GLAUKOS és DIONYSIOS. A sikyoni iskolának feje volt KANACHOS, ki istenképeit elefántcsontból és aranyból, cédrusfából, talán márványból is, de főleg ércből alkotta. Kis-Ázsiának nagy hírű szentélye, a Didymaion, számára bronzból készített Apollon-Philesios szobrának másolatát bírjuk a British Museumnak egy bronzszobrocskájában. Testvére, ARISTOKLES, folytatta iskoláját, mely több nemzedéken át egészen 380-ig virágzott. A Kanachos-féle Apollontipusra vezethető vissza talán az a szép bronz-szobor, melynek képét a 244. lapon közöltük: íme, mivé fejlesztette a görög művészet az álló férfinak keletről kölcsönzött tipusát.

Rövid életű, de nagy hírű volt Aegina szigetének szobrász-iskolája; virágzása a perzsa háború körüli évekre (490—460) esik. Mesterei (GLAUKIAS,

Anaxagoras, Kallon) közül kimagaslik Onatas. Az antik írók isten- és herosszobrokon kívül már egész csoportozatokat említenek tőle: Olympia számára készítette Hieronnak négyesfogatát kocsisával; ugyanott volt fölállítva (egy töredékesen ránk jutott) félkörű talapzaton egy másik bronz-műve, mely tíz görög vitézt ábrázolt, amint Trója alatt sorsot húznak, hogy melyikök vívjon meg Hektorral. Egy Delphi számára dolgozott bronzcsoportozata gyalogosoknak és lovasoknak harcát ábrázolta az elesett Opis királynak teste körül. Ez a tárgy élénken emlékeztet az aeginai Aphaia-templom oromcsoportozataira, amelyekben az említett mesterek elveszett eredeti munkáinak kárpótlásaként az aeginai szobrászatnak egy nagybecsű emléke jutott ránk.



354. kép. Aristogeiton és Harmodios. Márvány. (Napoli múzeum.)

Az aeginai templom (206. l.) oromfalairól való szobrokat, az ú. n. aeginetákat 1811-ben ásták ki a német Haller és az angol Cockerell. A szobrokat, melyeket potom 800 piasteren váltottak meg a bennszülöttektől, 70,000 forinton vette meg I. Lajos bajor király trónörökös korában az általa alapított Glyptothek számára, ahol azokat 1828-ban állították föl, miután Thorvaldsen mintái szerint restaurálták. A nyugati orom alakjaiból tízet, a keletiéiből ötöt lehetett teljesen összeállítani. A régi, valamint a legújabb ásatásoknál talált töredékek azonban kétségtelenné teszik, hogy egy-egy csoportozat tíznél több (valószinűleg 14) alakból állott; ép azért (355.) képünkön a strassburgi múzeum elrendezésében mutatjuk be a nyugati ormot, amely a münchenihez képest két alakkal van megtoldva, avval a két, a halotthoz lehajló alakkal, melyeknek létezését egy a keleti, teljesen hasonló elrendezésű oromhoz tartozó fönnmaradt szobor bizonyítja. (Az ormoknak az 1901-ben lelt szoborrészekkel kiegészített új elrendezését Furtwängler legközelebbb fogja közrebocsátani). Mindkét oromcsoportozat azonos schema szerint az epikai költészetnek kedvelt motivumát, az elesett hős körül folyó harcot tárgyalja, mely rendesen nagyon elkeseredett harc volt, minthogy a legnagyobb gyalázatnak tartották, ha az elesett hős holtteste az ellenség kezébe került. Mindkét csoportozatban görögök harcolnak trójaiak ellen, a keleti oromban Herakles és az Aeginából származó Telamon szállnak szembe Laomedon trójai királylyal; a nyugati ormot (355. kép) Homeros (Ilias XVII. ének) alapján a Patroklos holttestéért vívott küzdelemre szabad vonatkoztatnunk, melyben a görögök részéről a telamoni Aiax, a trójaiak részéről Hektor volt az előharcos; Aiax mögött testvére Teukros, a



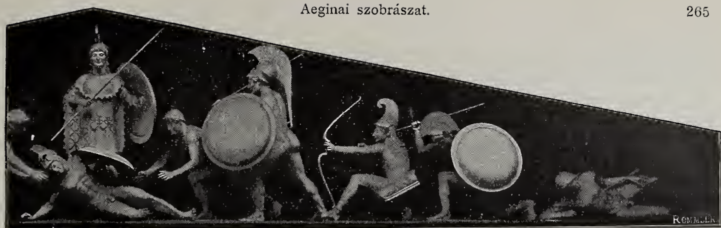
Teukros. Aiax. Patroklos (v. Achilles).

355. kép. Az aeginai Aphaia-templom nyugati ormának

híres íjász röpíti ki nyilát az ellenre, utána féltérdére ereszkedő lándzsás következik, a sarokban egy sebesült görög vitéz terül el, aki lábát a fájdalomtól összevonván vonagló testéből kihúzza a halálhozó nyilat. Az ellenkező oldalon a trójai vitézek, élükön Hektorral ugyanolyan sorrendben, ugyanolyan tartásban ábrázoltatnak avval a különbséggel, hogy az ijász az előázsiai népekre jellemző testhez álló öltönyt (ujjas zubbonyt, nadrágot és phrygiai sapkát) visel, melyet a görögök a perzsa háborúkból nagyon is jól ismerték. Patroklos a jelenet középső helyét foglalja el, mindkét félről egy-egy alak hajol le hozzá, hogy testét megkaparintsa.

Ha a csoportozat, mint némelyek gondolják, az Achilles holttestéért folyó küzdelmet ábrázolja, akkor a trójai előharcost Aineiasnak, a mögötte levő ijászt, Parisnak nevezhetjük. Az elesett hős mögött Athena áll régi istenkép módjára nyugodtan és mozdulatlanul, sisakkal, paizszsal, lándzsával fölfegyverkezve, talpig érő ruhában, mellén a Gorgo-fejes, kigyóktól szegélyzett aegisszel. A művész az époszköltőhöz hasonlóan úgy gondolta a jelenetet, hogy az istennő a küzdőktől nem látva van jelen a harcnál s önt bátorságot a vitézekbe.

Az aeginai oromcsoportozatok fontosak egyrészt szerkesztésük szempontjából, másrészt azért, mert oly kornak teszik ez ideig legkiválóbb emlékét, melyben a szobrászat fejlődésére nagyjelentőségű fordulat: a frontalitás törvényével való szakítás következett be. Az athéni akropolis régi templomairól töredékesen ránk jutott oromcsoportozatok is elég ügyesen alkalmazkodnak keretükhöz, mindamellett csak itt, az aeginai templom oromdíszénél találjuk meg azt a teljes következetességgel keresztülvitt tektonikus szerkesztést, melyet az orom háromszögletes tere megkövetel és amely ezután mindvégig érvényben maradt. Az orom két szárnya teljes egyensúlyban van, a szigorú szimmetriával fölépített két szárny között az összekötő és elválasztó vonalat Athena mereven álló alakja képezi, ez a cselekvény középpontja, tengelye. A lábánál heverő alak felé irányul a harcosok mozgása, a cselekvény minden szála. A kompozició azonban még nem tökéletes; hiánya, hogy a közös célra irányuló cselekvés keretében mindegyik alak még külön életet folytat, a szomszédos alakok nincsenek egymással összekapcsolva, csoportokba egyesítve; kiszakítva a környezetből minden alak külön érvényesülő, egyes szoborműként szerepelhet. A harc szenvedélyessége még nem jut teljesen érvényre,



Athena. Hektor (v. Aineias). (Paris.)

szobordísze. Márvány. (München, Glyptothek.)

mert a mozdulatok minden elevenségök mellett is bizonyos merevséget, kimértséget tüntetnek föl; a szimmetria túlhajtása következtében a küzdők szorosan egyező, azonos tipusokban ábrázoltatnak, amely tipus minden ormon kétszer ismétlődik: ez a harcnak schematikus, nem pedig élethű képe. A templom ormát koronázó nőalakokon, az akropolisi hölgyekhez hasonlóan a frontalitás törvénye uralkodik; az evvel való szakítás nem volt könnyű, mint azt Athena alakja igazolja, akinek szemközti nézetben adott felső testéhez a művész oldalt fordított lábakat adott. (Ezt az erőltetett állást képünkön a heverő harcos alakja teszi láthatatlanná). A küzdő és heverő vitézek már nem frontalisok, de azért ábrázolásukban az alakok frontalis fölfogása még észrevehető a fordulatok és hajlások visszaadásánál elkövetett hibákban. Különösen föltünő ez pl. a 356. képen látható sebesültnél, aki oldalt fordul és azonfelül felső testével erősen balra hajlik. Ezt az új föladatot még nem tudták helyesen megoldani: az oldalra való hajlásnál alsó és felső test lehetetlen viszonyba kerül egymáshoz, amennyiben az egész hajlás a köldök fölött levő részben megy véghez, a köldök alatti részre nem terjed ki a hajlás, s a harcos hasa úgy ábrázoltatik, mint egy szemközti nézetben levő álló alaknál. Ezektől a hibáktól eltekintve azonban el kell ismernünk, hogy az aeginetåk mesterei kitünően ismerték az emberi test szerkezetét, izomzatát, bár az idomok megmintázásában még bizonyos keménységet, szárazságot tapasztalunk; a testekben és arcokban hiányzik az egyéniség kifejezése, az arcok nem árulják el a harc hevét, a nyugati orom alakjai még a régi művek együgyű mosolyát mutatják. A keleti orom alakjainak mestere, ki a test arányait és formáit helyesebben adta vissza és még az ereket is jelezte, már fölhagyott az archaikus mosolylyal, sőt a sebesült arcán fájdalmat is sikerült neki kifejezni.

Az aegineták, bár relief módjára, háttérhez alkalmazva vannak elrendezve, az oromfal felé néző oldalukon a legnagyobb gonddal vannak megmunkálva akár a szabadban fölállított, mindenfelől látható kerek szobrok. Ez a körülmény megható tanubizonysága annak, az igaz művészt jellemző lelkiismeretességnek, a melylyel a görög mesterek dolgoztak. Az aegineták, valamint később a Parthenon-szoborművek mesterei, nem sajnáltak időt és fáradságot, hogy műveiket ott is, hol emberi szem nem látja, tökéletessé tegyék, munkájukat nem irányította a

hatás kérdése, azt akarták, hogy a vésőjük alól kikerült szobor magában, magáért tökéletes és szép legyen „miként a teremtő tökéletes szépségűnek alkotja azt a virágot is, mely a magányban virít, mely ember szemét nem gyönyörködteti". Az aeginai szobrok a természetes nagyságnál valamivel kisebbek; anyaguk a legszebb parosi márvány. A márványnyal Aegina képfaragói ép oly kitűnően tudtak bánni, mint a bronzzal. Az a virtuózitás, amelylyel a messze elálló részleteket (pl. a sisaknál) egész vékonyan faragták ki a márványból, amelylyel a tagok legszabadabb helyzeténél (még a paizszsal megterhelt karnál is) mindenféle, márványműveknél különben sohasem hiányzó támasztékot mellőztek, egyenesen csodálatot érdemel: az aegineta-szobrok technikájuk merészségével és kiválóságával fölülmulják az összes ránk jutott antik márványműveket. A támadó fegyverek és egyéb járulékok (elég sajátságos módon egyes hajfürtök is) ércből voltak készítve,



356. kép. Sebesült harcos az aeginai templom keleti ormáról. Márvány. (München, Glyptothek.)

ezeket az ércrészleteket festés borította ; a csoportozatok hatását egykoron gazdagon alkalmazott polychromia emelte. Az aeginéták keletkezésének kora valószinűleg az V. évszáz 2. tizede volt.

Körülbelül ugyanabban az időben két naupaktosi művész, Menaichmos és Soidas, elkészítette Artemisnek chryselephantin szobrát Kalydon, Aetolia városának egyik szentélye számára; e szobornak, melyet Augustus császár a patrasiaknak adott ajándékba, római korú, hű, csak egyes vonásaiban modernizált másolatát vélik fölismerhetni a nápolyi Artemis-ben (357. kép).

Ezt a szobrot egy időben archaistikus (vagy archaizáló) munkának tartották, vagyis olyannak, amelynek ósdi stilusa nem természetes, hanem szándékolt, utánzott. Különbséget kell ugyanis tennünk archaikus és archaistikus művek között. Archaikus műveknek nevezzük a szobrászat kezdő korából való műveket, vagy ilyeneknek későbbkorú hű másolatait. Ezekkel szemben az archaistikus munkák

oly eredeti alkotások, melyeknek mesterei a szobrászat fejlődésének egy előrehaladottabb korában szándékosan mellőzik a való utánzására rendelkezésükre álló tökéletesebb eszközöket és koruk fejlett stílusával ellentétben ósdi módon faragják meg műveiket. A primitiv stílus utánzása néha vallási okokból történt, amidőn a templomok számára dolgozó mesterek az istenkép ábrázolásában, vallásos tartózkodásból, nem mertek változtatást tenni és abban az alakban faragták meg az isten szobrát, amelyet a százados tisztelet a nép szemében megszentelt. Azután gyakori, a modern művészet történetéből is ismeretes jelenség, hogy egy későbbi kor örömét lelvén a régi művek egyszerűségén és naivságán, utánozza azoknak stílusát. Ilyen volt Augustus kora. A császár maga nagyon kedvelte az archaikus görög művészet alkotásait és több ósdi stílusú görög szobrot állíttatott föl székvárosában. Az előkelő rómaiak is megszerették a primitiv görög szobrokat, s palotáikat ilyenekkel kezdték díszíteni. Kellő számú eredeti archaikus szobor hiányában másolatokat készítettek maguknak az ósdi szobrászat jelesebb alkotásai után avagy megvásárolták azokat a műveket, melyeket a Rómában dolgozó görög mesterek az archaikus művészet iránt támadt érdeklődés hatása alatt ezen stílus utánzásával faragtak. Ezekből az utánzott stílusú, archaistikus munkákból több ránk is jutott. Egyeseknél az archaikus vonások mellett oly részleteket találunk, melyek a későbbi kor fejlett stílusát árulják el, másoknál ismét a régi művek konvencióinak erőltetettsége és túlhajtása szökik szemünkbe, néha meg a stílus archaistikus voltát fölismerhetővé teszi az a körülmény, hogy a szobor tipusa a régi művészetben teljesen ismeretlen. Az archaistikus stílus néhány nevezetesebb példája a Chigi-féle Pallas Dresdenben, a müncheni Glyptothek Artemisa, vagy ugyanott, az antiquariumban, Athena szobra.



357. kép. Artemis. Márvány. (Napoli.)

Átmeneti kor. Az V. század első tizedeiben Hellas diadalmas csatákban leveri a szabadságát fenyegető perzsa királyok óriási hadait és biztosítja nemzeti önállóságát, függetlenségét. A görög nép politikai emelkedésével és anyagi föllendülésével karöltve járt az a hatalmas fejlődés az irodalom és művészet terén, mely Hellas szellemi uralmát és nagyságát megalapította. A művészet az idegen hatást teljesen lerázta magáról és bámulatos gyorsasággal haladt a tökéletesedés útján. A szobrászat gyors fölvirágozását elősegítette az a számos szép megbízatás,

melyekkel annak mestereit a városok és államok ellátták. Az isteneknek hálából nagyszerű szobrokat emeltek, az épülő fényes templomok díszítése méltó feladatokat szabott a díszítő plasztika elé; a harcok emlékét fogadalmi szoborművekkel örökítették meg, az olympiai játékok, melyek a perzsa háborúkat követő években érik fénykorukat, az eddiginél is nagyobb mérvben foglalkoztatták a győztesek szobrait dolgozó mestereket. A görög szobrászok abban a kedvező helyzetben voltak, hogy ily szép föladatok megoldásában érvényesíthették képességeiket; állandóan munkával lévén ellátva, nem voltak kénytelenek, mint a mai szobrászok nagy része, műveiket bizonytalan eredményű vásárra, az ú. n. képzőművészeti kiállítások számára, dolgozni.

A szobrászat főtárgyai az istenképek és atlétaszobrok; az utóbbiakban fejlesztik tovább az emberi test plasztikai ábrázolását, most már nemcsak nyugodt tartásban, hanem a versenytéren megfigyelt változatos, mozgalmas helyzetekben; gyakori a versenykocsizásban győzők ábrázolása fogatukkal együtt; a barbárok ellen vívott harcaikat a mithologia hasonló vonatkozású jeleneteivel örökítik meg. A szobrok legnagyobb része bronzmű, a bronz mellett használják a márványt, különösen az építészeti plasztikában, a szentélyek istenképei számára gyakran alkalmazzák a chryselephantin technikát. A szobrászati tevékenység főhelyei a Peloponnesos és Athén. Athén művészeti nagyságának alapját a marathoni hős fia, Kimon, veti meg, ő kezdte meg a város újjáépítését és díszítését, melyet Perikles annyi dicsőséggel folytatott.

Az átmeneti kornak két nagyhírű mestere Kalamis és Pythagoras, akiket azonban csak írott adatokból ismerünk, műveik nem jutottak ránk. Kalamis, Kimonnak kortársa, sokoldalú, termékeny művész volt, ki chryselephantin technikával, márványból, főleg azonban bronzból dolgozta isten-szobrait, (Apollon, Dionysos, kosvivő Hermes, Asklepios, Nike) és hősnők (Hermione, Alkmene) szobrait. Az ő Apollon-tipusával hozzák összefüggésbe az athéni nemzeti múzeum ú. n. Omphalos-Apollonját és ennek londoni rokonát, a Choiseul-Gouffier-féle Apollont. Ezek, valamint a Nápolyban levő lantverő Apollon, és a kasseli Apollon képviselik az előző korból ismeretes meztelen, álló férfitipusnak V. századbeli továbbfejlesztését; mindannyiokat jellemzi a hajzat természetesebb kezelése, az idomok puhább megmintázása s főleg a ponderatióban követett az az újítás, hogy a test súlya nem nehezedik mindkét lábra, hanem csak az egyikre, míg a másik szabaddá tett láb a térdnél meghajolva kissé oldalt vagy előre vonatik; a test súlyát tartó láb fölött a csípő enyhén hajlik kifelé: szóval az alak tartásának archaikus merevsége megszűnik. A régiek ítélete szerint Kalamis szobrai már nem is voltak oly merevek, megkötöttek, mint Kanachos, Kallon és Hegias művei; ő a báj és finomság kifejezésének volt nagymestere. Ez a jellemzés főleg női szobraira vonatkozhatott, amelyek között leghíresebb volt a később Sosandra melléknéven emlegetett Aphroditéje az Akropolison. A finom ízlésű Lukianos az asszonyszépség ideálját különböző mesterek remekműveiből, Pheidias Athena- Lemnia- és Amazonjából, Praxiteles és Alkamenes Aphroditéjéből, Kalamis Sosandrájából állítván össze, az utóbbitól veszi kölcsön a bájos és szerény tartást, a nemes, öntudatlan mosolyt, a ruházatnak ügyes és kecses

elrendezését. KALAMIS-t azonkívül mint jeles állatszobrászt is magasztalják; több kettős- és négyesfogatát említik, az egyiknél csak a lovakat mintázta, míg a kocsis alakját kortársa, az idősebb PRAXITELES készítette: a munkának ez a megosztása is igazolja, hogy ő főleg a lovak ábrázolásában vált ki.

Az átmeneti kornak másik híres mestere, PYTHAGORAS, az ión Samosból származott ugyan, működésének helye, Rhegium (Alsó-Itáliának dór gyarmata), valamint művészeti iránya szerint azonban a dór iskolához tartozott. Isteneknek (sárkányölő Apollon), hősöknek (szárnyas Perseus, az egymással küzdő Polyneikes és Eteokles csoportja), főleg azonban olympiai és delphi győzteseknek (birkózók, futók, ökölvívók) szobrait készítette ércből. A bikán ülő Europa kivételével csak férfiszobrokat említenek tőle, amelyeknek ábrázolásában a peloponnesosi mesterekhez hasonlóan a férfitest fizikai szépségét adta vissza realisztikus hűséggel; a régiek szerint az izmok, inak és erek pontos föltüntetésével, még pedig oly kitünően, hogy egyik szobrával versenyben MYRON-t is legyőzte. Dicsérik mint oly művészt, aki a testrészek helyes arányaira valamint a mozgás ritmusára nagy gondot fordított. — A mozgás ritmusának mibenlétéről fogalmat alkothatunk magunknak egy gemmakép után, mely a sántikáló Philoktetest ábrázolja valószinűleg PYTHAGORAS-nak ama híres szobra után, melynek tartásában a mester ki tudta fejezni a sebtől okozott fájdalmat. A kígyó marásától megsántult hős baljával botjára támaszkodva óvatosan előretolja fájós bal lábát, jobbjával pedig Heraklesnek íjját és tegezét tartja: itt találjuk először a tagoknak azt a ritmikus ellentétjét, hogy előrehelyezett lábnak hátrafelé tartott kar felel meg s viszont.



358. kép. Hera és Zeus. Selinusból való metopé. (Palermo.)

E kor szobrászainak már előrehaladott tudását néhány emléken szemléltetjük, melyeknek mestereit azonban nem ismerjük. A selinusi Hera (E) templom pronaosának (Palermóban levő) négy metopéja közül a legszebb az (358. kép), mely a sziklán ülő Zeust ábrázolja, amint Ida hegyén feleségét, ki a szépségét leplező fátylat szétnyitván áll előtte, az Ilias (XIV. 313) szerint édes szavakkal szólítván, kezénél megragadja, hogy magához vonzza:

„Hókarú szent Héré
„Mostan jersze velem vágyó szerelemben enyelegni.“

A bájos és a térbe ügyesen beszerkesztett jelenet alakjainak mozdulatai már beszédesen fejezik ki a helyzetet, az ábrázolás több vonása, a haj kezelése, Hera ruházata és tartása azonban még magán viseli az archaizmus jegyét. Sajátságos a metopék technikája, amennyiben a nőalakok meztelen részei a fekete alakos vázákra emlékeztetően parosi márványból vannak faragva, míg a dombormű anyaga különben tuffakő; a festésnek is maradtak nyomai. Siciliába tartozik, megrendelője szerint a remek szobor (359. kép), melyet legújabban födöztek föl Delphi-ben és mely összes antik nagy bronzaink között úgy a munka finomsága, mint épségben maradása tekintetéből az első helyet foglalja el. Kocsist ábrázol, ki Polyzalosnak, Hieron és Gelon öccsének egy győzelmét megörökítő kettős vagy négyes fogatról való. A szép szálas ifjú tartása régiesen nyugodt, anélkül hogy merev volna, előrenyujtott kezében a részben megmaradt gyeplőt fogta; a magasan



359. kép. Kocsivezető. Bronz. (Delphi.)



360. kép. Tövishúzó fiú. Bronz. (Roma, Museo Capitolino.)

övezett kocsis-chiton széles ráncaival alul egészen elfödi az idomokat, a teljes művön azonban ez nem volt oly bántó, mint most, mert a ruha alsórészét láthatatlanná tette a kocsi elülső oldala; a felső testen, különösen ott, ahol a hóna alatt szalag fogja össze a ruhát, hogy a karok szabad mozgását ne akadályozza, igen szép és természetes a ráncvetés. A kar s a lábak gyönyörűen vannak megmintázva, ép oly gyönyörű a feltünően kis fej színes kőbetétű, eleven, a lovakra figyelő szemeivel; puha, többé nem stilizált haját berakott ezüst-maeander díszű homlokszalag fogja össze. A szobrot világoszöld patina borítja. A delphi kocsisban, mely a 482—477 körüli évekből való, az érett archaikus művészetnek legszebb emlékét bírjuk. Két-három évtizeddel fiatalabb, valószinűleg eredeti görög munka a tövishúzó fiú-nak bronzszobra (360. kép), mely régtől fogva ismeretes; öntése kitünő, egyes kis hiányait a XVI. században javították ki. A fiatal versenyfutó, talán valamely olympiai győző, lepihent egy kőre s a legnagyobb figyelemmel iparkodik fájós lábából a tövist eltávolítani. A foglalkozásban való teljes elmélyedésnek sikerült visszaadása, a mozdulat keresetlen természetessége, a még ki nem fejlett gyermektest szikár idomainak élethű mintázata nagy



361. kép. Versenyfutó leány. (Roma, Vatikán.)



362. kép. Herculaneumból való női szobor. Bronz. (Napoli.)



„Alpheios." Hippodameia. Pelops. Zeus.

363. kép. Az olympiai Zeus-templom keleti ormának szobordísze: Oinomaos és

művészre vall; az archaikus korra csak az arc szigorú formái és a haj kezelése emlékeztetnek; a fürtöknek ilyen fejtartás mellett le kellene omlaniok — a mi különben első pillanatra föl sem tűnik — ettől azonban eltekintett a szobrász, hogy az arcot el ne födje. A tövishúzó már az ókorban igen népszerű munka volt, mint arról több antik márványutánzat tanuskodik; ép oly vonzóerőt gyakorolt az újkor művészeire, a renaissance mesterei ismételten utánozták ezt a kedves motivumot. Az átmeneti kornak valamely bronzeredetije után készült az a szép márványkópia (361. kép), mely az olympiai Hera-ünnepély versenyfutásában résztvevő leányt ábrázol rövid, a fél mellet szabadon hagyó chitonban, amint hátravont jobb lábát kissé fölemelve, előrehajló felsőtesttel várja az indulás jelét. A női tipus-nak e korban kedvelt, több rokon szoborban csekély változtatásokkal ismétlődő példáját mutatja 362. képünk: nyugodt archaikus tartásban, régies redőzetű hosszú chitonba öltöztetett nőt ábrázol, aki ruhájának rendezésével van elfoglalva. E tipusnak egy másik ismeretes példája az ú. n. Hestia Giustiniani a római Museo Torloniában.

Az építészet történetére nézve kiváló fontosságú olympiai ásatások a monumentális diszítő plasztikának nagyszerű emlékeit hozták napvilágra: a Zeus-templom (l. 204. l.) oromcsoportozatait és metopéit. A két oromcsoportozat megrongált és töredékes alakjait bizanci falakba beépítve találták. Pausanias alapján szét lehetett választani a keleti és nyugati tympanonba tartozó részeket, az egyes csoportok elrendezése azonban még az ő leírása ellenére is csak nagyjából biztos és egyes részletekben, különösen a keleti oromnál, számos rekonstrukcióra adott alkalmat.

A keleti orom (363. kép, amelyen a szobrok hiányzó részleteit gipszből látjuk kiegészítve) a Pelops és Oinomaos között lefolyt kocsiversenyhez való készülődést ábrázolja. Oinomaos, Elis királya, leányának, Hippodameiának minden kérőjét kocsiversenyre hívta ki és amint a vele versenyzőt utolérte, lándzsájával leszúrta. Sok ifjú vesztette el így életét, míg végre Pelops csellel legyőzte a királyt. Megvesztegette ugyanis Oinomaos kocsisát, Myrtilost, aki a kocsi tengelyének szegét kivette, mire az fölborult és maga alá temette a királyt; Hippodameia és vele együtt atyjának országa Pelopsé lett, akiben a görögök az olympiai játékok megalapítóját tisztelték. Zeus kedvencének, Pelopsnak mithikus versenye tehát igen alkalmas, illő tárgy volt az olympiai főtemplom diszítésére. A versenyt megörökítő jelenet közepét az ítélő bíró, Zeus, foglalja el, aki a versenyzők számára látha-



Zeus. Oinomaos. Sterope. Myrtilos. „Kladeos."

Pelops kocsiversenye. Márvány. (Olympia.) Treu elrendezése és kiegészítése szerint.

tatlan, azért nem is tekintenek reá; előtte talán oltárkő állott, amelynél az ellenfelek áldoztak. Zeus mellett, egymástól dacosan elfordulva látjuk Pelops daliás alakját és a büszke, elbizakodott királyt, Oinomaost. Hippodameia mellén keresztbefont kezekkel, gondolatokba merülve áll jövendő férje oldalán, vele szemben anyja, Sterope, királynéhoz illő ünnepélyes tartásban. Az öt alakból álló főcsoport két oldalán következnek a hősök négyesfogatai, a melyeknek csak szélső lova van kerek-szoborként kifaragva, a hátulsó három pedig térszűke miatt reliefben ábrázoltatik. A lovak előtt egy-egy kocsis ül. Oinomaos fogata mögött egy öreg szolgának nagy realizmussal jellemzett alakja látható, a ki jobb tenyerébe hajtott fejjel, gondolatokba merülve, mintha urának vesztét érezné, ül a földön (364. kép); a félig kopasz, hosszú szakálú, elhízott izomzatú aggastyánnal kellemes ellentétet képez az utána következő fiatal térdelő leány, Steropenak valamely szolgálója. Ezeknek a szemközti oldalon két térdelő ifjú felel meg. Az orom két sarkában heverő alakokat Pausanias az olympiai síkot határoló két folyó, a Kladeos és Alpheios személyesített istenének tartja. Mivel azonban a görög művészetben a folyók megszemélyesítése és a helynek szimbolikus megjelölése csak sokkal később jött divatba, valószinűbb, hogy a két alak csak a nézőközönséget képviseli, mely a játékok idején a fűben nekihasalva figyelt a versenyek lefolyására.



365. kép. Apollon, az olympiai főtemplom Nyi ormáról, Márvány. (Olympia.)

A nyugati orom (328. kép) a lapitháknak a kentaurokkal vívott győzedelmes harcát tárgyalja, azt a mithikus harcot, melyet később is sokszor dolgoztak föl a görög szobrászok és amelylyel a görögségnek a barbárság fölött aratott győzelmét fejezték ki, jelen esetünkben talán a nemrég lezajlott perzsa háborúkra való vonatkozással.

Midőn a Perithoos lakodalmára meghívott kentaurok egyike, Eurytion, a bortól megittasodva el akarta rabolni a menyasszonyt, Deidameiát és társai példáját követvén, a többi

lapithanőre vetették magukat, elkeseredett küzdelem fejlődött ki, amelyben a Peirithoos és Theseus vezetése alatt harcoló lapithák leverték a kentaurokat. Az orommező közepén itt is isten áll, Apollon; a fenséges nyugalomban, hatalmas alakjával a többiek közül kiemelkedően ábrázolt dúsfürtű, de még archaikusan fanyar arcú ifjú védőleg nyujtja ki jobbját (365. kép). Körülötte ádáz harc dúl. Itt nincs, mint az aeginetáknál két, az orommező egy-egy szárnyát elfoglaló ellenfél egymással szembeállítva, kimért támadó állásban. A küzdők vad összevisszaságban töltik be a térséget; pontosabb megfigyelésnél mindkét oldalon három, egymást ellensúlyozó csoportot különböztethetünk meg: Apollon mellett egy-egy három alakból álló csoport látható, mindegyikben a kentauros ölelése ellen kétségbeesetten védekezik egy-egy lapithanő, segítségökre sietnek Peirithoos és Theseus sújtásra emelt csatabárddal. A jobbfelől levő csoport meglehetős épségben maradt fenn, különösen szép a fiatal leánynak szabályos metszésű arca és a finom draperiájú ruhától borított testének tartása (366. kép). Ezek után kettős csoport következik, emitt térdre rogyott lapitha viaskodik vad ellenével, amott egy szép ifjút ragad el a kentauros; ezek a csoportok a többiekkel ellentétben felénk fordulnak, úgy hogy a kentauroknak a fal felé állított lóteste rövidülésben látszik. Végül ismét hármas csoportok következnek, amelyekben a kentaurost lerántotta, illetve kardjával átdöfte a lapitha ifjú s így az elragadott leányok már-már megszabadulnak. Mindegyik sarokban két nő hever, elül egy-egy idősebb szolgáló vánkosra könyökölve követi aggódó figyelemmel a harcot (ezek pentelei márványból vannak faragva, későbbi javítás vagy esetleg betoldás következtében, mert az összes egyéb szobrok anyaga parosi márvány); mögöttök egy-egy fiatal leány, szintén valami szolgáló, mint néző, vagy némelyek szerint a helyet jelölő nemtő.

A keleti és nyugati orom csoportozatai a helyzet különbségéből folyó ellentétjük mellett is — amott archaikus nyugodtság, emitt drámai elevenség uralkodik — a szerkesztésnek azonos törvényét követik. A középvonal hangsúlyozása és a térnek a középalakkal való kettéosztása egyezik az aeginai oromcsoportok elrendezésével, egyébként azonban az aeginetákhoz képest jelentékeny haladást tapasztalunk a szerkesztésben. Az istenek bevonatnak a cselekvénybe: Zeus kedvence Pelops felé fordítja tekintetét, Apollon fölemelt karja segítséget igért a lapitháknak. Az aegineták szigorú szimmetriáját párhuzamosság váltja, ott az egymásnak megfelelő alakok teljesen azonos tipusok, itt, Olympiában, az egymást ellensúlyozó részekben a művész szabadon változtatja a motivumokat, az alakok korát, sőt nemét is. Az aeginetákat csak a cselekvény közössége fűzi össze, egyébként azonban külön életet folytató szobrok, az olympiai ormokban csoportokat alkotnak az alakok, melyek egymással szoros és belső vonatkozásban állanak. Az egyes alakok kidolgozása dekorativ rendeltetésöket tartja szem előtt, magas elhelyezésükre való tekintettel a szobrok széles, nagy vonásokban vannak kifaragva, a fal felé eső részeken teljesen elhanyagolvák. Stílusuk egészen megfelel az átmeneti kornak, archaikusan ható merevség váltakozik a legszenvedélyesebb mozgás visszaadásával, ismert tipusok utánzása (v. ö. Sterope alakját 362. képünkkel) új motivumok realisztikus kifejezésével (a keleti orom ülő és térdelő alakjai, a fűben hasaló



366. kép. Kentauros és lapithanő, az olympiai főtemplom Nyi ormáról. Márvány. (Olympia.)



364. kép. Ülő aggastyán, az olympiai főtemplom Ki ormáról. Márvány. (Olympia.)



367. kép. Herakles és Atlas. Metopé, márvány. (Olympia.)



368. kép. Herakles Augias istállóját tisztítva. Metopé, márvány. (Olympia.)

Kladeos). A kivitelben mutatkozó eltérések és hibák valószinűleg onnan erednek, hogy a munka több, különböző tehetségű mesterre volt bízva. A pompásan mintázott meztelen részek általában jobban sikerültek, mint a ruhások; a draperia ugyan megszabadult már a konvenciótól, de azért sokszor csak lehetséges, nem pedig az ábrázolt tartásnak megfelelő redőzetet mutat. Az arcokon nem tükröződik vissza a lelki állapot (ennek nyomát csak az ülő aggastyán vonásaiban látjuk), a gesztusokkal és tartással azonban eléggé érthetően jellemeztetik a támadók vadsága, a szorongatottak rémülete, az istenek fensége, a versenyzők önbizalma és daca. A haj részben még stilizált, részben elnagyoltan mintáztatott, úgy hogy csak a festés tüntette föl a részleteket. A polychromia helyreállításával nyernénk csak tiszta képet e nagyszerű művek eredeti hatásáról.

Az oromcsoportokkal egyező stílusúak azok a reliefek, melyek a Zeus-templom (294. kép) elő- és hátsó csarnokának metopéit diszítették. A metopék (1·6×1·5 m.) az Olympiában nagy tiszteletnek örvendő Heraklesnek tizenkét munkáját mesélik el. A részben erősen megrongált reliefek közül kitünő karban jutott ránk a 367. képünkön látható: Herakles két rétre hajtott vánkos segítségével Atlas helyett tartja az eget addig, míg az neki a hesperidák arany almáit elhozta; nehéz munkájában a hős háta mögött álló hesperida (vagy Athena) segíti naivul, csak amúgy félkézzel; Herakles izmos testén nem igen látszik meg az óriási súly hatása. Egy másik szép metopé (368. kép) Augias istállójának kitisztítását ábrázolja: Herakles egész erejét megfeszítve kezeli a seprőt, hatalmas mozdulatával kellemes ellentétet képez a hős mellett nyugodt, nemes tartásban álló Athena alakja; az istálló ábrázolásának mellőzése ügyes művészre vall. A metopékat egyszerű, világos szerkesztés, erő és természetesség s a díszítő művészet eszközeinek helyes alkalmazása jellemzi. Pausanias a keleti oromcsoportot egy megmagyarázható tévedés folytán Paionios-nak, a nyugatit Alkamenes-nek, Pheidias tanítványának tulajdonítja. Mivel Paionios művészete sokkal érettebb, fejlettebb, s Alkamenes kora és stílusa sem egyeztethető össze evvel az adattal, valószinűnek kell tartanunk, hogy Pausanias olympiai kalauza egy hamis tudósításának áldozata; ami könnyen érthető, ha elgondoljuk, hogy látogatása és a templom díszítése között sok század mult el. Az oromcsoportozatok és a velök egyidejű metopék művészeinek hazáját nem ismerjük; a sok föltevés közül legvalószinűbb azok nézete, kik ezeket a szoborműveket külön helyi iskolának ítélik oda. Koruk meghatározásához támasztó pontot szolgáltat a Zeus-templom befejezésének éve, 457; ennek alapján a templom építésével egyidejű szoborművek az V. század első felének végső éveibe tehetők.

Ezekben az években virágzott a régi görög szobrászatnak legnagyobb mestere Myron. Eleutheraiban, Boiotia és Attika határvárosában született, tanítójaként az argosi Ageladas-t említik; működésének helye Athén, munkái a görög világ minden vidékén voltak láthatók, Siciliától Kis-Ázsiáig. Tevékenységének utolsó dátumaként a 444. évet ismerjük és így már erősen belenyulik a görög szobrászat klasszikus korába. Sokoldalú szobrász volt, aki majdnem kizárólag ércből alkotta műveit; ismerünk tőle istenképeket (Hekate, Dionysos, Apollon, Zeus-, Athena

és Heraklesből, és egy másik, Athena- és Marsyasból álló csoport), hősök szobrait (Herakles, Perseus, Erechtheus), atlétaszobrokat (Ladas, olympiai és delphi győzők) és állatképeket (tehén, bikák, kutya); az utóbbiak közül kivált tehenét csodálták a régiek, Plinius szerint ez a mű szerezte neki a legnagyobb hírnevet, a görög anthologiában 30-nál több epigramma szól róla. Ez az Athénben fölállított érctehén, mely később Rómába került, akkora természethűséggel volt megmintázva, hogy ember és állat egyaránt elevennek tartotta:

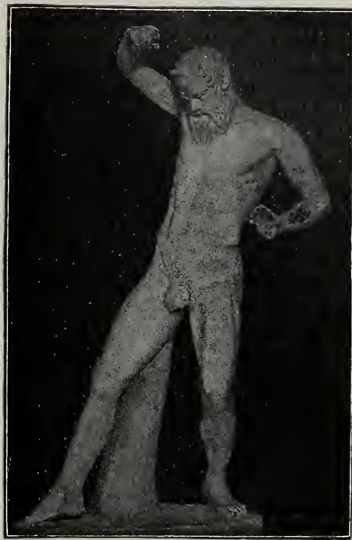
Borjú, ha megpillant, bőg, ha bika lát, szalad hozzám,
S a csalatott gulyaőr a legelőre kihajt. *(P. Thewrewk E.* fordítása).

Két műve a Diskobolos és Marsyasa több másolatban jutott ránk. A diskobolos-nak leghívebb másolata a római palazzo Lancelottiban van (369. kép), egy másik másolata a Vatikánban, két további Londonban látható. A diskobolos (díszkoszvető) ifjú atlétát ábrázol abban a pillanatban, amikor a nehéz korongot elhajítani készül. Jobbját, melylyel a korongot lóbálja, hátra csapta, az erős lendület következtében a felső test és a fej előre hajlott, és oldalt is, hogy a korongnak szabad útja legyen, tétlen balkeze e mozdulatnak megfelelően a jobb térdet súrolja; a test egész súlya a jobb lábra nehezedik, melynek izmai megfeszülnek, ujjai pedig görcsösen a földbe kapaszkodnak; hátravont bal lába csak gyengén érinti a földet. A lábak mellett levő támasz a szobornak bronzeredetijénél hiányzott. A diszkoszvetőnek anatomiailag kitünően megmintázott teste teljesen ki van forgatva a nyugodt állásból, az erő legnagyobb megfeszítésének pillanatát ábrázolja, azt a jellemző fordulópontot, mely átmenetet képez két ellentétes mozgás között, amelyből megértjük, hogy milyen helyzetben volt a test az előző, milyenben lesz a következő percben. A cselekvényben a test minden tagja, minden izma összhangzóan vesz részt. — Ép oly kifejező, képzeletünkre termékeny pillanatot rögzít meg a Marsyas-szobor, melyet a British Museumnak egy bronzából és a lateráni múzeumnak egy tévesen táncoló satyrrá kiegészített márványkópiájából (370. kép) ismerünk. A fentemlített Athena-Marsyas-csoporthoz tartozott: Athena a földhöz dobta az általa föltalált sípokat, mikor észrevette, hogy azok arcát eltorzítják; Marsyas pedig, ki odalopódzva



369. kép. Myron Diskobolosának márványmásolata. (Roma, palazzo Lancelotti.)

hallgatta a fuvolázást, hirtelen utánok akar kapni, de az istennő átkától megijedve visszahökken. A meglepetést és ijedtséget a testtartáson kívül a karok gesztusa is elárulja; a csoportra visszamenő váza-, érem és reliefképen a silenos jobb karját mereven fölfelé, balját oldalt nyujtotta ki. Tekintetét kiváncsian a földön heverő sípokra szegezte.



370. kép. Myron Marsyasának márvány-másolata. (Roma, Museo Lateranense.)

Myron merész újító volt elődeivel szemben, a legkülönbözőbb, leghevesebb mozdulatokat választván szobrainak tárgyául, joggal mondhatták róla, hogy az ábrázolás tárgykörét bővítette. A természetnek, különösen a test fizikai életének hű eleven visszaadásában remekelt, azért a régiek életteljesnek, lélekzőnek mondják műveit. Megkapó igazsággal mintázta atlétáit, melyeket mozgalmas, merész helyzetekben állít szemünk elé. A test idomainak helyes és pontos föltüntetésében mesternek bizonyul, csak a haj rövid és merev fürtjeiben van még nyoma az archaikus stílusnak. Korának szokásához híven nem ad egyéni arcokat, hanem tipusokat; diskobolosának ovalis alakú, finom profilú feje az V. századbeli attikai művészet legszebb fejei mellé sorakozik, Marsyának kuszált hajú és szakálú, lapos orrú, széles szájú feje pompásan fejezi ki az erdőt lakó silenosnak nyers tipusát. Lelket és érzelmet azonban még nem tudott az arcon visszatükröztetni.

Myron-nal eljutottunk a fejlődésnek ama fokára, midőn a technika különböző eljárásain uralkodó szobrászat az embernek fizikai megjelenését ritka tökélylyel utánozni képes; a lélek megnyilvánulásának, a fenségnek és bájnak, az érzelmeknek és szenvedélyeknek szoborműben való kifejezését a fejlődésnek következő szakasza, a klasszikus kor oldotta meg.

Klasszikus kor. A szobrászatnak virágkorát két szakaszra szokták osztani: az első az ú. n. magasztos stílus kora, ideje az V. század; legnagyobb mesterei Pheidias, az attikai, és Polykleitos, a peloponnesosi iskolának feje. A második szakasz a szép stilus kora; főképviselői Skopas és Praxiteles, az attikai, Lysippos, a peloponnesosi iskolának mesterei; ideje a IV. század.

A magasztos stílusnak megteremtője, egyúttal a görögségnek leghíresebb szobrásza, Pheidias. Élete folyásáról csak hiányos adataink vannak. Az V. század első éveiben született, eleinte festészettel foglalkozott, később kizárólag a szobrászatnak szentelte minden erejét és tehetségét; Hegias attikai képfaragónak volt tanítványa, művészetére azonban a peloponnesosi iskola is gyakorolt erős hatást. Első művei a perzsa háborúkkal állanak vonatkozásban, melyeket mint ifjú élt át. Benső barátságban élt Periklesszel, a ki őt a város fölékesítését célzó összes művészeti munkálatok felügyeletével bízta meg (v. ö. 207. l.); a Parthenon szobrászati díszítése az ő tervei és rajzai szerint történt; mikor az ezen templom számára dolgozott, 438-ban fölszentelt istenképével bebizonyította, hogy korának első művésze, meghívast kapott Elisbe, ahol az olympiai nemzeti szentély számára elkészítette Zeusnak szobrát. Életének utolsó éveit megkeserítette polgártársainak hálátlansága, melyet a nép nagyjaival szemben oly gyakran tanusít.

Egykori munkatársa, Menon, bevádolta, hogy a chryselephantin Parthenos-szobor aranyának egy részét elsikkasztotta; e váddal ugyan nem értek célt, mert Perikles tanácsára úgy alkalmazta volt az aranyruhát a szoborra, hogy azt le lehetett venni és megmérni s így könnyen bizonyíthatta be ártatlanságát. Ellenei akkor sem nyugodtak meg, hanem istenkáromlás miatt fogták perbe, mert a saját és barátjának, Periklesnek, képét ráveste volt a Parthenos-szobor paizsára. E váddal, írja Plutarchos, győztek; Pheidias börtönbe vettetett és ott halt meg. Mások szerint Perikles ellenségei méreggel ölték meg, hogy nagy barátjának ezáltal bánatot okozzanak és Periklesnek tekintélyét aláássák. A vádat, úgy látszik, akkor emelték a művész ellen, mikor az a Zeus-szobor befejezése után Elisből hazájába visszatért. Bár a Pheidias halálára vonatkozó adatok között ellentmondás van, annyi mindenesetre bizonyos, hogy a nagy művész szomorú véget ért. Halálát a peloponnesosi háború kezdetét megelőző évbe (432) tehetjük.

Pheidias első megbizatásai azon emlékek sorába tartoztak, melyeket a győztes görögök a perzsa háborúk zsákmányából szenteltek isteneiknek. Ilyen volt az athéniektől Delphiben fölállított bronz-szoborcsoportozat: a csoport főalakja a marathoni győző, Miltiades volt, kétfelől Athena és Apollon alakjaival, kikhez öt-öt attikai hős csatlakozott. Ilyen Athenának Pellene városa számára készített chryselephantin és ugyanazon istennőnek Plataiai számára dolgozott akrolith-képe.

A perzsák leveretésének emlékére az athéniek is emeltek szobrot a városukat védelmező istenasszonynak és annak elkészítésével Pheidias-t bízták meg. A hatalmas, kb. 9 m. magas bronzszobor, mely a Propylaiak és az Erechtheion között állott (X. tábla, 5) és amelyet közönségesen Promachos-nak neveznek, éremképek szerint nyugodt állásban ábrázolta a fegyveres Athenát; sisakjának forgóját és lándzsájának aranyozott hegyét már messziről meglátták az Athén felé hajón érkező utasok; a szobor az Akropolis silhouettejének jellemző része volt. Némelyek a párizsi (École des beaux-arts) Medici-féle Athenatorsót vélik a Promachosra visszavezethetni.

Az Akropolist Pheidias-nak még két más, a művész érett korából való Athena-szobra díszítette: a Lemnia és a Parthenos. A lemnosi gyarmatosoktól

PHEIDIAS: ATHENA PARTHENOS.



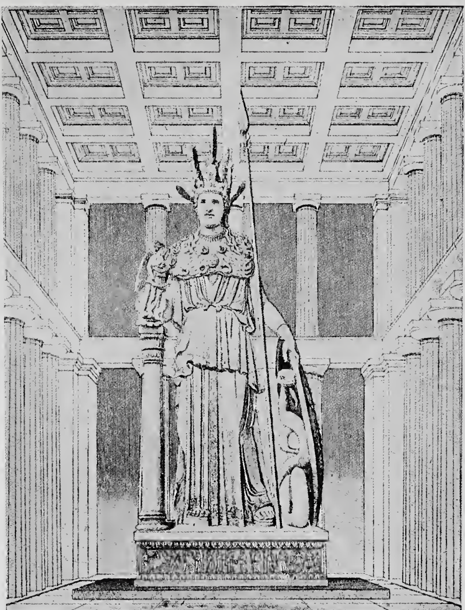
374. kép.
Athena Parthenos feje.
Aspasios gemmájának
képe. (Bécs.)



373. kép. Lenormant-féle Athena-szobrocska. Márvány. (Athén, N. Múzeum.)



372. kép Varvakion-féle Athena-szobrocska. Márvány. (Athén, N. Múzeum.)



375. kép. Az Athena Parthenos képzeleti helyreállítása.

(450 körül) felállított bronz-Athena a dresdeni Albertinum két márványkópiájában, feje a bolognai múzeumnak egy márványmásolatában jutott ránk (az utóbbival kiegészített egyik dresdeni szobor látható 371. képünkön). A művész nem a harcra fölfegyverkezett, hanem a békét őrző istennőt ábrázolja: a bal válláról lecsúszott aegist csak díszként viseli, feje födetlen, sisakját letörött jobbjában tartotta, kinyujtott bal kezével lándzsájára támaszkodott. Jobb lábára nehezedvén másik lábát enyhén hátra vonja. Dór ruhája egyszerű széles ráncokat vet. Páratlan szépségű fejét, finom vonású arcát méltán magasztalja a műértő Lukianos; a szemgolyó helye üres, mint az eredeti bronzon, melynek színes kőbetétű szeme volt. Ami rövid, fürtös hajának lágy és természetes mintázását illeti, ebben a tekintetben semmiféle antik emlék nem vetekedhetik a bolognai fővel. A Lemnia a szűzies tisztaságnak és erőnek megtestesítése.



371. kép. Pheidias Athena-Lemniájának márványkópiája. (Dresden, feje Bolognában.)

Az Akropolis harmadik Athenája a Parthenonnak aranyból és elefántcsontból remekelt istenképe volt, a Parthenos, a melyet 438-ban szenteltek föl. Ez is, mint Pheidias egyéb művei, elpusztult. Alakjáról fogalmat alkothatunk magunknak az írók leírásai és főleg két kisméretű márványmásolata alapján, az egyiket (372. kép) a Varvakion-téren ásták ki Athénben, a másik, fölfedezőjéről elnevezett, 40-cmes-szobrocska (373. kép) még befejezetlen faragású ugyan, de az előbbi mellett azért fontos, mert a paizson és a basison is tüntet föl reliefeket; a szobor fejének és sisakjának részleteit Aspasios egyik gemmájának képe szemlélteti (374. kép.) A 12 m. magas szobor nyugodt, méltóságteljes tartásban ábrázolta Athenát, mint a békének fegyveres védőjét (375. kép), a nyakszirtig leérő sisakjának hármas taraját szfinx és griffek tartották; erőteljes alakját földig érő dúsredőjű chiton és övezett felsőruha födte, mellén a kígyóktól szegélyezett Medusafejes aegisszel. Tartása a régi xoanonképeké, természetesen azoknak merevsége nélkül; a test súlya csakis az egyik lábra nehezedik, bal lába könnyedén oldalt hajlik és kellemes változatosságot hoz a ruhának széles ráncaiba; jobbjában

a győzelem istennőjét, Nikét tartja; kígyóalakú karpereccel ékesített meztelen bal karját paizsára nyugtatja, melyet a földre tett le, mivel arra most, a béke korszakában szüksége nincsen; lábainál a várvédő Erichthonios kígyó emelkedik föl, lándzsája bal vállához van támasztva. A paizs mindkét oldalát, a sarukat és a talapzatot gazdag reliefdísz borította. A Nikét tartó kéz oszlopon nyugszik; ez a technikai okokból szükséges támasz nem hat zavarólag, mert ellensúlyozza a paizsnak és lándzsának tömegét és harmonikusan illeszkedik be az oszlopos környezetbe. Telt, szabályos vonású arcán a komolyság és szelídség kifejezése ömlik el. Az istenkép hatását fokozta a polychromia: a ruha és sisak (melyekhez 1152 kg. aranyat használtak föl) pompája, a meztelen részeket borító elefántcsontlemezek meleg tónusa, az arcot megelevenítő drágakő-betétű szemek, a reliefek diszkrét színezése. Hogy mennyire sikerült az alkotó művésznek a Parthenos képében az isteni fönséget és az áhítatot ébresztő szelíd méltóságot megjeleníteni, azt legjobban mutatja az a körülmény, hogy a római másolónak munkája (372. kép) is monumentálisan hat s nem is sejtjük, hogy ez a kép egy kis (1 méteres) szobrocskát ábrázol.





376. kép. Az olympiai Zeus, elisi éremképeken.

Pheidias-nak leghíresebb alkotása az olympiai főtemplom chryselephantin Zeusa volt, melyet Pausaniasnak részletes leírásából és elisi érmek képeiről (376. kép) ismerünk. Az isten ülő helyzetben volt ábrázolva, jobbjában chryselephantin Nikét, baljában királyi pálcát tartva, amelyen sas ült; fejét olajfa lombját utánzó aranykoszorú övezte; haja és szakála dús fürtökben omlott alá; figurális és liliomos díszű köpenye mellét szabadon hagyta; lábát zsámolyra nyugtatta. Ez a zsámoly, különösen azonban a trónus, a dekorativ művészetnek valóságos remeke volt, mely aranytól és drágakövektől, ébenfától és elefántcsonttól tarkállott és betétes, reliefes, meg kerek szobrokként mintázott díszítésekkel pompázott; a szobrok és reliefek mithologiai alakokat és jeleneteket ábrázoltak. A szobor talapzatának méretei alapján Zeus alakját hétszeres embernagyságúnak vehetjük; mivel azonban a basis a cella két oszlopsoráig ér és mintegy be volt ékelve a hajóba (294. kép, *Z)*, még sokkal nagyobbnak tetszett. A szoborra vonatkozó számos irodalmi adat nemcsak az ábrázolás tökéletességét dicséri, hanem főleg arról a mély határtól szól, melyet szemlélete a nézőkre gyakorolt s így bizonyságul szolgálnak arra nézve, hogy Pheidias-nak Zeusában sikerült azokat a lelki és szellemi tulajdonságokat megjeleníteni, melyekkel korának jámbor hite az istenek királyát felruházta. Valamennyi tudósítás megegyezik arra nézve, hogy Pheidias olympiai szobrában nem a világ félelmetes urát, a mennydörgő, villámszoró Zeust ábrázolta, hanem az istenek és emberek kegyes atyját, az Olymposnak jóságos, béketűrő főistenét; úgy hogy Dio Chrysostomos szava szerint minden ember, kinek lelkét gond avagy fájdalom kínozta, kinek az álom sem hozott vigaszt, e szobor láttára elfelejtette minden búját-bánatát; avagy Epiktetos szerint soha

egészen boldogtalan nem lehetett az, ki ezt a szobrot csak egyszer is látta. Quintilianus meg egyenesen azt mondja, hogy Pheidias szobrának szépsége a vallásnak Zeusról alkotott fogalmát is megnemesítette. Ezen áradozó dícséretekkel szemben nem hallgathatjuk el azt a feltünő tényt, hogy míg az ó-kornak majdnem minden kiválóbb műve egy vagy több másolatban jutott ránk, addig az olympiai Zeus sokat magasztalt szobrának képét csak gyönge éremképek őrizték meg számunkra; ebből a körülményből talán azt szabad következtetnünk, hogy Pheidias-nak ez a szobra az ó-kor alkotó művészeire nem gyakorolta azt a nagy hatást, melyet a többé-kevésbbé laikus írókra tett.

Pheidias elisi működésének idejébe tartozik Aphrodite Uraniának (az égi szerelem istennőjének) chryselephantin képe; ugyanezt az istennőt ábrázolta egy Athénben fölállított márványszobra is. Egyéb istenképei a Thebai számára dolgozott márvány-Hermes, és a „sáskairtó“ Apollonnak akropolisi bronzszobra. Egy győztes ifjút ábrázoló atlétaszobrot is említenek tőle, melylyel újabban a British Museumnak ú. n. farnesei diadumenosát azonosítják; amazonjáról, melyet korának néhány művészével versenyezve készített, alább lesz szó. Furtwängler széleskörű vizsgálódások alapján megkisérlette szoborkészletünk azon tipusainak meghatározását, melyek pheidiasi eredetiekre vonatkoztathatók; ilyennek tartja pl. a római Museo Nazionale Apollonját, a Monte Cavallo (Roma) Dioskurok-csoportjának azt az alakját, aki jobbjával fékezi a lovat stb. Következtetései közül a műtörténelem eddigelé csak a Lemnia-másolatok meghatározását jutalmazta osztatlan elismeréssel.

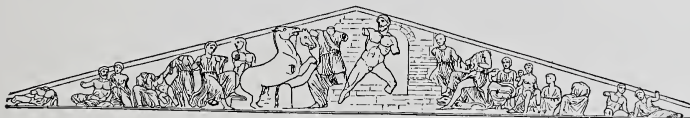
Láttuk, hogy Pheidias a technika minden ágában egyaránt kiváló, a test formáinak és arányainak természethű visszaadásában nehézséget nem ismer. Művészete a vallás szolgálatában állott: főleg istenképeket alkotott, oly tökéletességgel, hogy ezentúl az ő szobrai szerint képzelték el a tőle ábrázolt isteneket. Szobraiban ugyanis formai bevégzettségük és szépségük mellett ki tudta fejezni és éreztetni az isteni fönséget, emberfeletti voltukat, még pedig nem annyira az arcvonásaival, mint inkább az alak megjelenésének nagyszerűségével, a tartásnak nyugodt méltóságával és a formák nemes összhangjával; ezért nevezik őt a magasztos stílus megteremtőjének.

A Parthenon szobordísze. Pheidias remekeinek elvesztéseért kárpótolnak azok a jelentékeny töredékek, melyek a Parthenon szobrászati díszéről ránk jutottak. Ezeket az ő vezetése és felügyelete alatt, nagyrészt valószinűleg az ő tervezetei és mintái szerint faragták tanítványai és az attikai iskolához tartozó egyéb szobrászok. Legnagyobb részök a British Museumba került, kis részök Athénban van magán a templomon és az akropolisi múzeumban. Mikor lord Elgin a mult század elején ezeket, a róla Elgin-Marbles-nek nevezett munkákat Londonban kiállította, heves vita indult meg értékük felett; hisz a világ, mely klasszikus korbeli eredeti szobrot nem igen ismert, az itáliai múzeumoknak római korú, a modern restaurátoroktól átdolgozott és kiegészített másolataiban, egy belvederei Apollonban, avagy a késő görög művészet emlékeiben, egy Laokoonban látta az antik szobrászat mesterműveit és csak lassan, miután a kor első szobrásza, Canova, a föltétlen bámulat hangján nyilatkozott az antik szobrászat

ezen maradványairól és a legnagyobb véteknek mondotta, ha akár ő — kit a szobrok kiegészítésére fölszólították — akár más valaki hozzá merne nyulni e csodálatos alkotásokhoz, csak akkor és lassan ismerték föl és méltányolták e művek nagyszerűségét, keresetlen szépségét, a természetnek igaz és életteljes utánzását.

A Parthenon szobordíszének különböző részeit, az oromcsoportokat, a frízt, a metopékat egy közös eszme, Athena istennő dicsőítése, kapcsolja össze művészi egységgé. Az ormok tervezője elmesélte hivő polgártársainak Athena születését és azt a versenyt, amelyben az istennő kegyes adományával a házájuk fölött való uralmát megszerezte; a metopék Athena győzedelmes hatalmát örökítették meg azokban a harcokban, melyeket az istenek vagy a védelme alatt küzdő athéniek vívtak vad, műveletlen ellenségeikkel; a fríz ábrázolásának tárgya pedig az a nagyszerű ünnep, amelyben Athén hű népe a városvédő istenasszony iránt érzett tiszteletének és hálájának adott kifejezést.

Az oromcsoportozatok már a Parthenon katasztrófája (l. 209. l.) előtt is igen hiányos és töredezett állapotban voltak, mint azt egy 1674-ben készült rajz (377/8. kép) mutatja. A robbanás alkalmával és után különösen a nyugati oromcsoport szenvedett sok kárt, melynek számos alakja, így a jelenet közepén látható Poseidon és Athena, valamint az istennő fogatának két remek lova, elpusztult, úgy hogy ma ez a csoport még a keletinél is szomorúbb karban van. Az ábrázolt jelenetek tárgyát Pausanias szűkszavú leírásából ismerjük; a szobroknak a párkányon látható nyomai és egy, a keleti csoport közepét utánzó madridi reliefkép után sikerült a két jelenet elrendezését nagyjából megállapítani; a torsók elnevezése (a melyek egynek kivételével fej nélkül jutottak ránk) a legkülönbözőbb föltevésekre adott alkalmat s véglegesen soha meg nem oldható rejtély marad. A keleti orom közepén a trónuson ülő Zeus és a fejéből kipattant hatalmas lánya, Athena, volt látható, akinek csodás megjelenését ámulva fogadják az Olymposon összegyűlt istenek. A jelenet helyét, az eget, Helios és Selene jelzik; a bal sarokban a fölszálló napisten fogatának tüzes lovai tűnnek föl, míg jobbfelől a hold istennőjének fáradt lovai merülnek alá a tengerbe. Ezen oromnak két gyönyörű részletét szemléltetik képeink. A 379. a bal szögletet ábrázolja: Helios fogatának lovai büszkén hátraszegzett nyakukkal, tágra nyílt orrlyikaikkal kitünően éreztetik, hogy milyen munkába kerül megfékezésök. A fölkelő nap fölébresztette álmából a párducbőrre vetett ruháján pihenő ifjút, aki bal karjával sziklára támaszkodva Helios felé nyujtja jobb kezét. Félig felénk forduló testének elhajlása anatomiailag kifogástalanul van visszaadva, a tartás könnyedt és természetes; a nemes, finom átmenetekkel megmintázott idomok a meztelen test plasztikai ábrázolásának soha felül nem mult példáját szolgáltatják; pompásan sikerült a művésznek a nyugodtan heverő alakban az erőt és lüktető életet kifejezni. A jobb szöglet három nőalakja (380. kép), kikben nagy valószínűséggel a minden születésnél jelenlevő Moirákat, a sors istennőit, vélik fölismerhetni, tanuságot tesz arról a tökéletességről, melyet a pheidiasi kor a draperia elrendezésében és mintázásában elért. A vékony lenchiton és a vastagabb szövetű



377. kép. A Parthenon nyugati oromcsoportja; 1674-ből való rajz után.



378. kép. A Parthenon keleti oromcsoportja; 1674-ből való rajz után.



379. kép. A napisten lovai és pihenő ifjú, a Parthenon keleti ormából. Márvány. (London, Brit. Museum.)



380. kép. Három nő (a Moirák) csoportja a Parthenon keleti ormából. Márvány. (London, Brit. Museum.)

felső ruha gazdag és természetes redőzete híven követi a mozdulatokat és helyenként vizes ruhaként simulva a testhez láttatja viruló szépségük bájait. Termetük és tartásuk előkelősége elárulja ezen alakok istennői voltát; „az idő viszontagsága fejüket vette, anélkül hogy életüket vehette volna". Csodálatot érdemel a három testnek egy csoporttá való összekapcsolása, a körvonalak ritmikus hullámzása és a cselekvény iránti érdeklődés fokozatos változása. A legmagasabb alak izgatottan hátravonta fél lábát és a közép felé fordított fejjel figyel az ott lejátszódott jelenetre; szomszédjának mozdulata, az erősen előre hajló felső test szintén kiváncsiságot árul el, a legszélsőbb kényelmesen pihenő nő azonban már nem törődik az eseménynyel. A nyugati orom közepét az egymással versenyző Poseidon és Athena foglalják el; Athena magasra tartja az olajfát, melylyel Attikát megajándékozta és amelylyel a győzelmet megszerezte, vele szemben meghökkenve hátrál Poseidon, aki forrást fakasztott volt a sziklából; mögöttük következtek fogataik toporzékoló lovaikkal és a harc lefolyását hol izgatottan, hol nyugodtabban figyelő istenek.

Az ormok szobrai (valamint a metopék és a fríz is) belföldi, pentelei márványból valók; mintázásuk, mely különböző művészek kezenyomát mutatja, a magasban való elhelyezést, a dekorativ jelleget tartja szem előtt, ami különösen a draperia kezelésében látszik meg, melynek mély ráncai erős árnyékukkal messziről is hatnak. Itt is tapasztaljuk azt, amit az aeginetáknál láttunk, hogy a művében gyönyörködő művész a szobroknak a fal felé eső részeit is a legnagyobb gonddal dolgozta ki. Az ormok szerkesztését a szimmetriának teljes szabadsággal való alkalmazása jellemzi, az egyensúlyt az orommező két szárnya között csak hasonló csoportok tartják fenn, melyek nincsenek egymástól elválasztva, hanem összefonódnak (377. kép.) Míg Olympiában a cselekvény kettéválasztatik, elevensége mintegy megtörik a középvonalba állított alak merevségén, s amellé sorakoznak szertartásos nyugodtsággal a szereplők avagy elkülönített csoportokban a harcolók, addig itt a cselekvény ép a középvonalban, a főalakokban éri el a drámaiság legfőbb fokát; e cselekvényben részt vesz, még pedig a szögletek felé ritmikusan enyhülő mozgalmassággal a népes mező minden alakja. Az alakoknak tartásában, ülő vagy fekvő helyzetében nem érezzük, mint még Olympiában is, a keret korlátozó hatását, mert szerkesztésök oly mesteri, tartások annyira természetes, hogy az architektonikus vonalak kényszere nélkül is ugyanabban a helyzetben maradhatnának.

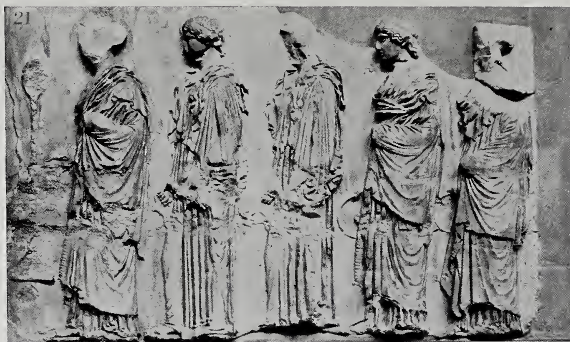
A Parthenon istenképének fölszentelését (438) követő évekbe tartozó oromcsoportoknál valamivel régebbiek a fríz reliefjei, melyek az oszlopcsarnokon belül, a cellafal mind a négy oldalának felső részét 160 m. hosszú és 1 m. magas képszalagban díszítették (v. ö. 298. kép). Ennek a reliefszalagnak kb. $^4/_5$ része jutott ránk igen jó állapotban. Nagyszerű, egységes szellemű kompoziciója kétségkívül Pheidias-tól ered, a kivitelben a dolog természete szerint számos kéz működött közre. Az ábrázolás tárgya az a díszfelvonulás, amelyben Attika népe a négy évenként rendezett nemzeti ünnep (Panathenaia) utolsó napján az előkelő asszonyoktól hímzett díszruhát (peplos) az Akropolisra vitte, hogy vele a városvédő

Athena szobrát fölruházza. A díszmenet lefolyását a tervező művész mesteri módon osztotta el a cella négy falán. Az Akropolis látogatója legelőször a Parthenon nyugati keskeny homlokzatát pillantotta meg: a nyugati cellafal frízén a menet utolsó részének rendezkedése, a lovasság záró csapatainak készülődése ábrázoltatik, amint az a valóságban Athén külvárosában lefolyt; egyesek ágaskodó lovaik megfékezésével vannak elfoglalva (383. kép), mások ruhájokat rendezik avagy saruikat kötik föl; a cellafal sarkain túl már rendben halad a menet, a templom jobb vagy bal hosszoldalán haladva egymásután látjuk a díszmenet különböző csoportjait, amelyek a templom északi és déli oldalán egymásnak nagyjából megfelelő beosztással vonulnak a keleten levő főbejárat felé: először a vágtató lovasság (331. és 385. kép), a paripáira büszke athéni ifjúság színe-java; majd a kocsiversenyben résztvett fogatok, mindegyiken egy-egy kocsis, s mellette a fegyveres apobates, ki hajtás közben a kocsiról leugrik s ismét fölugrik rá; aztán olajágakat és koszorúkat tartó tisztes öregek, előttük a citerások és fuvolások; majd ismét ifjak csapata olajat tartalmazó amphorákkal, melyeket a versenyben győztesek kaptak jutalmul (384. kép), legelül pedig az áldozatra szánt barmokat (tehenek, juhok, kosok) vezető emberek. A keleti oldal jobb és bal szélén a menet élén haladó asszonyok és leányok láthatók, kik ünnepiesen lépkedve az áldozáshoz szükséges szereket (gyertyát, kannát, tálat) viszik kezükben (382. kép). A keleti oldal középső része a peplost összehajtó főpapot és a papnőt ábrázolja szolgáikkal, akik az áldozatot fogják bemutatni. Tőlük jobbra-balra az Olympos 12 főistene foglal helyet, akik a halandók hódolatában gyönyörködve nézik a fölvonulást. A 381. kép Poseidonnak komoly tartású, szakállas alakját mutatja, balján a fiatal, gyönyörű arcú Apollonnal, aki fürtös fejét hátrafordítja. Apollon mellett az üde formájú Artemis ül gazdag ruhában. Az istenek láttatlanul vannak jelen, így érthető, hogy a mellettök álló alakok háttal fordulnak feléjük. Ez utóbbiak athéni tisztviselők, kik egymással beszélgetve várják a menet érkezését, avagy botjukra támaszkodó öreg polgárok és nők, kik előre vonultak ide a szertartás helyére.

A Parthenon-fríz az V. századbeli görög relief-faragás legkiválóbb emléke és általában minden idők díszítő plasztikájának egyik legszebb alkotása. Azzá teszi mindenekelőtt az ábrázolás gazdagsága és változatossága: Az Olympos istenei és Athén egész népe jelenik meg előttünk, ifjak és öregek, polgárok és katonák, hajadonok és asszonyok, azonkívül ott látjuk az állatok nagy sokaságát; elrendezésük hol zártabb, hol meg ritkább; nyugalmas, előkelő tartású, ünnepélyesen lépkedő csoportok váltakoznak eleven, mozgalmas csapatokkal; mindnyájukat pedig összekapcsolja a közös, egységes célra irányuló mozgás. Az emberek és állatok mozdulataiban, tartásában a motivumoknak valóban kimeríthetlen gazdagsága tárul elénk, még az ugyanegy funkciót végző alakok közt sem találunk két egymással teljesen egyezőt (382. kép). Mekkora különbség a keleti művészetből ismert frízek szerkesztéséhez képest! A perzsa testőrök csapatát ábrázoló frízből (177. kép) elegendő egy kis részletnek közlése, mert a katonásan lépkedő alakok sivár egyhangúságban ismétlődnek szüntelen, itt az egész frízt kellene közölnünk, hisz



381. kép. Poseidon, Apollon és Artemis. (Athén, Akropolisi múzeum.



382. kép. Áldozati szereket vivő leányok. (London, Brit. Museum.)



383. kép. Lovát fékező ifjú. (Athén, Akropolis.)



384. kép. Amphorákat vivő ifjak. (Athén, Akropolisi múzeum.)

minden alakja külön életet folytató művészeti teremtés. Az egész ábrázolást szabad görög szellem hatja át: kocsis és archon, rendőr és polgár, lovag és szolga egyenlő szeretettel van kifaragva, egyenlő megjelenésében, külsejében; nem mint nálunk, hol az ilyen díszfölvonulás alkalmával a törvény előtt egyenlő polgárok díszruhával és mindenféle egyéb módon iparkodnak társadalmi állásuk különbségeit feltüntetni. Nem a szabó ügyességét dicsérő díszes vagy kevésbbé díszes ruha jellemzi itt az embert, hanem az ember egész tartása és az a mód, amint az egyenlő, egyszerű ruhát viseli. A ruházatot különben a szobrász művészi szempontból nagy szabadsággal alkalmazta, aszerint, amint a draperia vagy a meztelen test szépségével akart hatni. (pl. 331. kép). Az egyes alakok ábrázolásában a legnagyobb természetesség és igazság uralkodik, az arckifejezés a jelenet ünnepélyességének megfelelően nyugodt és komoly, az egész menetben egyetlen mosolygó arc nincsen. A test idomainak mintázása ép oly kitünő, mint a draperia kezelése. A lovaglás, az a mód, amint a lovas megüli paripáját, avval mintegy összeforr, hozzáértők ítélete szerint szintén remekül van kifejezve. Az ábrázolás minden realisztikus hűsége és természetessége mellett magán hordja az idealizálás jegyét: Athén népéből csak azt mutatja be a művész, ami szép, kifogástalan; az életnek művészi szemmel kivonatolt képét adja. Az alakok termete, az idomok egyenlők, itt nincs túlmagas avagy zömök, szikár avagy elhízott alak, pedig bizonyos, hogy az egész athéni népet egyesítő menetben ilyenek is vettek részt; az öregeket csak a szakál, az arckifejezés és a tartás különbözteti meg a fiataloktól, testük ép olyan egészséges és tökéletes mint emezeké. Az alakok nincsenek egyéni vonásokkal fölruházva, valamennyiben csak a férfi vagy női szépség tipusát kapjuk. Az istenek ábrázolásában érezhető a pheidiasi stíl hatása, nem a ruha vagy a jelvény teszi őket fölismerhetőkké (pl. Zeust a villám, Poseidont a szigony), hanem a róluk alkotott fogalomnak plasztikai kifejezése, a természetüknek, koruknak és jellemüknek megfelelő megjelenés, testformák és arckifejezés. A halandóktól megkülönbözteti őket nagyobb termetök, a melyet a művész az isokephaliának (fejegyenlőség) törvényének (l. 242. l.) szellemes és szerencsés alkalmazásával tüntet fel olyképen, hogy a fríz összes alakjai közül



385. kép. Lovasok a Parthenon frizéből. Márvány. (Athén, Akropolisi-múzeum.)

épen csak őket ábrázolja ülve és amellett fejük magassága mégis az álló helyzetben levő emberek fejeivel egy vonalba esik (381/2. kép). Érezzük, hogy ezek az alakok, ha fölemelkednének, „nagymagasok“ volnának, mint Homeros istenei. — Dicsérettel szólhatunk a relief perspektivájáról; az egy síkon ábrázolt lovasságnak több, rendesen hatos sorokban való vonulását nagy ügyességgel, bizonyos mélység látszatával sikerült föltüntetni. A lapos, a síkból mintegy 5 cm-rel kiemelkedő reliefeknek plaszticitást fokozta az alakok polychromiája és a háttérnek sötétebb színnel való bevonása.

A Parthenon szobordíszének legrégibb, a 40-es évekbe tartozó részei a metopék, melyek, mint az oromcsoportozatok, az épület külsején lévén elhelyezve részben erősen megrongálódtak, kisebb részben meg teljesen el is pusztultak. A cella ión-stílű frízének lapos reliefjével ellentétben a metopék magasan



386. kép.
Kentauros és lapitha harca. Parthenonmetopé. Márvány. (London, Brit. Museum.)



387. kép.
Kentauron győzedelmeskedő lapitha. Parthenonmetopé. Márvány. (London, British Museum.)

(25 cm.) domborodnak ki az alapról, hogy a dór gerendázatnak erősen kiemelkedő triglyphái mellett érvényesüljenek. Tárgyuk az istenek és óriások küzdelme, továbbá a kentaurok, amazonok és trójaiak ellen vívott harcok, melyekben az athéniek istennőjük oltalma alatt részt vettek, szóval a mithologiának és mondának oly harcai, melyek a lezajlott perzsa háborúkra való vonatkozással a vad erőszak, a barbárság fölött aratott győzelmet dicsőítik. Az idealizálás egy neme, hogy a történeti eseményeket nem történeti, hanem mithologiai és mondai eseményekkel örökítik meg, amelyeknek értelmét és vonatkozását az akkori idők görögje azonnal átérezte. A harcok igen alkalmas tárgyul kinálkoztak a triglypháktól elválasztott metopék díszítésére, mert számtalan és változatos párviadalokra bonthatók, amelyekben a művész a legkülönfélébb mozdulatokat dolgozhatja föl. A két, ritkán három alakból álló, zárt csoportok helyes érzékkel vannak a négy-

szögű mezőkbe beszerkesztve. Stíljök és kivitelök igen különböző; egyesek még az archaikus művészet nyomdokait követő szobrászoktól, mások a pheidiási iskola tagjaitól erednek. Legfejlettebbek a déli oldal metopéi, melyekből kettőt mutatunk be: a 386. kép kentauros győzelmét ábrázolja, a 387. képen lapithát látunk, a mint bal kezével fején ragadta kentauros ellenfelét, míg jobbjával halálos csapást készül reá mérni; a mindkét karjáról leomló köpeny elrendezése már inkább festőinek, mint természetesnek mondható.



388. kép. Az Erechtheion egyik karyatidája. Márvány. (London, Brit. Museum.)

A Parthenon metopéival közel rokonságot mutatnak az ú. n. Theseion-nak (215. l.) parosi márványból faragott, erősen megrongált metopéi; a templom cellafalának keskeny oldalait díszítő fríz mozgalmas csatajeleneteket ábrázol, erősen kiemelkedő reliefben.

Az Erechtheion frízéből (211. l.), melynek egyes alakjait föliratos számadás szerint több szobrász faragta darabonként 60 drachmáért (= 50 K), csak jelentéktelen maradványaink vannak; annál érdekesebbek ezen épület déli csarnokának oszlophelyettesítő leányalakjai, az ú. n. karyatidák, a melyek közül egyet Elgin lord Londonba vitt (388. kép); ennek helyét az épületen terrakotta-másolat foglalja el (301/2. kép). Az Erechtheion karyatidái az architektonikus támaszként alkalmazott, már a régi művészetben is előforduló (251. l.) női szobor tipusának művészileg befejezett, az építészetben állandóan utánzott, de soha fölül nem mult mintái. Mesterük szeme előtt a panathenaiai körmenetek kosárvivő lányai lebegtek; ebben, az élettől ellesett motivumban rendkívül ügyesen fejezte ki az oszlop föladatát; a lányok nyugodtan állanak, testük és a fejükön tartott teher súlya az egyik lábra nehezedik, míg másik, az erkély közepe felé eső lábuk gyöngén meghajlik és így enyhíti a tartás merevségét. A vízszintes gerendázathoz átmenetet képező, lapos korongon nyugvó ión díszű echinus és a kis abacus oly helyes méretű, oly ügyesen van a fejre alkalmazva, mintha kosarat vinnének a lányok. A teherviselésnek megfelelően a vékony nyakrészlet a lelógó hajfonatokkal, a test az egyenesen lecsüngő karokkal van megerősítve; a karoknak ez a tartása a függőleges vonal hangsúlyozását is célozza, ami azonkívül a könnyű, testhez tapadó ruhának egyenes és mély, az oszlop baráz-


389. kép. Sarukötő Nike. Márvány. (Athen, Akropolis-múz.)

dolására emlékeztető ráncaiban is jut kifejezésre. A karyatidák nemes tartásában a művész nemcsak az oszlop funkcióját tudta sikerülten éreztetni, hanem amellett mesterileg örökítette meg bennük az attikai hajadonok szépségét, előkelő megjelenését, annyira, hogy építészeti környezetükből kiszakítva (388. kép) önálló szobrokként is érvényesülnek.

A dekorativ plasztikának az V. század végső éveibe tartozó emlékei az akropolisi Niké-templom fríze és a templomot övező márványkorlátnak (l. 212. l.) belső oldaláról való reliefek. A fríz az istenek gyűlését és csatajeleneteket ábrázol oly stílusban, mely már távol áll a Parthenon-fríz nyugalmától és nemes egyszerűségétől és amelyet nagy elevenség és festői hatásra való törekvés jellemez; különösen érdekes rajta az üresen maradt térnek a csatázók lengő ruháival való betöltése. A ruházatnak virtuóz kezelése jellemzi a márványkorlátnak reliefjeit, amelyek Athenát ábrázolják a győzelem szárnyas istennőinek társaságában. Az utóbbiak vagy diadalmi jelvényeket állítanak, vagy áldozatra készülnek, vagy az oltárt díszítik. Talán a legbájosabb közülök az, amelyik kecses mozdulattal saruját igazítja (389. kép); a finom ruha hullámként ömlik el testén, a puha redőzeten át meglátni a leány karcsú, szép idomait.

Arról a nagy hatásról, melyet Pheidias korának művészetére gyakorolt, tanuságot tesz több, az V. század második felébe tartozó relief; rajtok tanulmányozhatjuk a pheidiasi stílusnak ama sajátságát, amely a legegyszerűbb eszközökkel ki tudta fejezni a lélek érzelmeit, amely az ábrázoltak tartásában, beszédes gesztusaival egész drámai történeteket tudott megható módon megjeleníteni. Ilyen például a nápolyi múzeumnak Orpheus-reliefje, mely virágkorbeli eredetinek római korú, más gyűjteményekből is ismeretes másolata. Orpheus, a mithikus thrák dalnok, aki bűbájos zenéjével a fenevadakat is megszelídítette, lantjával annyira megindította az alvilág királynőjét, hogy az megengedte neki, hogy elhalt feleségét ismét fölvezethesse a föld színére azon föltétel alatt, hogy addig, míg a napvilágra nem érnek, vissza ne tekintsen rá. Orpheus szerelmében megfeledkezik e parancsról, a vágytól elragadva vigyázatlanul hátratekint s elveszti csak imént visszanyert hitvesét: Hermes, a halottak vezetője, kezén fogja Eurydikét, hogy ismét visszavigye az árnyak országába. Ezt a történetet meséli el nekünk

a nápolyi reliefnek (390. kép) egyszerű kompoziciója, amely nem az arc vonásaiban, hanem az alakok tartásában érezteti velünk a házastársak gyöngéd szerelmét, a sors kegyetlenségét, az örömnek és fájdalomnak gyors változását. Orpheus, kit lantja és thrák fövege jellemez, visszafordult s elmerül felesége nézésében; Eurydike férje vállára nyugtatja kezét, melyet Orpheus gyöngéden megragad, s íme már ott terem Hermes, hogy a szerető házastársak rövid boldogságának véget vetve visszavezesse Eurydikét az alvilágba. A relief rendeltetése ismeretlen, valószinű, hogy fogadalmi ajándék volt, melyet valamely győztes karvezető állított föl hálából.

Templomban elhelyezett fogadalmi ajándék lehetett az Eleusis-ban talált, jelenleg az athéni nemzeti múzeumban látható relief is, melyet 391. képünk szemléltet. Az előbbihez hasonlóan pentelei márványból faragott domborúmű azt a jelenetet ábrázolja, amidőn Eleusis két istennője, Demeter és leánya, Kore (Persephone), a kalászokkal megajándékozott Triptolemost kiküldik, hogy az embereket a földmívelésre tanítsa. Valószinű, hogy a balfelől álló jogaras istennő, aki kalászokat nyujt a fiúnak, Kore, és hogy a jobbfelől álló női alak, ki egyik kezében fáklyát tart, másikával pedig Triptolemos fejét megkoszorúzza, Demeter. A kalászok és a koszorú nem láthatók, az előbbieket ma már eltűnt festés jelezte, az utóbbi bronzból volt a fiú fejére alkalmazva. A kompoziciót egyszerűség és ünnepélyes komolyság jellemzi; Korénak ruházata és leomló hajának szabályos hullámzása bizonyos archaizmust árul el Demeter ábrázolásának szabadabb stilusával szemben, ami valószinűleg abban leli magyarázatát, hogy a relief művésze a két istennőnek az ő korában kedvelt, de nem egyformán kifejlesztett szobortípusát utánozta.


390. kép. Hermes, Eurydike és Orpheus. Márvány (Napoli).

Pheidias stilusának hatását megtaláljuk azokban, a névtelen mesterektől származó sírkőreliefekben is, melyeknek faragása az V. század óta virágzó iparág volt Athénben. Ilyen síremlékek százával jutottak ránk; legnagyobb részük az athéni nemzeti múzeumban látható, egynéhány még eredeti helyén, a Dipylon-temetőben áll fönn, mint pl. a 392. képen bemutatott Hegeso-emlék. Ez a nagy mester vésőjére is méltó mű a régebbi hasonló emlékekkel szemben tipikusan

szemlélteti a sírkövek alakjában és ábrázolásában bekövetkezett változásokat. A sirkő szélesebb lett, mezejét oldalt pillérek, fönt gerenda s sokszor azon nyugvó oromzat zárja, úgy hogy az egész kápolnaszerű alakot ölt; az egyszerű sírtáblákon is előforduló palmetta, mely mintegy a sírnak virággal való diszítését örökíti meg monumentális módon, itt az orom csúcsára került. Az állva ábrázolt alak helyett (337., 353. kép) egész jelenetet látunk kifaragva, mely a halottat szülője, hitvestársa, gyermeke avagy szolgája társaságában mutatja be. Ezek a jelenetek újkori síremlékeinkkel ellentétben nem emlékeztetnek a halálra, nem fejezik ki a válás szomorúságát, a hátramaradottak gyászát, hanem az elhúnyt életének egy kedves pillanatát, szokott foglalkozásának egy jellemző mozzanatát örökítik meg s panasz avagy kétségbeesés helyett ez életnek, az együttlét boldog óráinak emlékét idézik föl a szemlélő lelkében. A például közölt sírkő úgy mutatja be Hegesot, amint otthonában élt: a fiatal leány elegáns ión ruhában ül szépformájú támlásszékén és figyelmesen nézegeti azt a (csak festéssel jelzett) nyakláncot, melyet az egyszerűbb, durvább ruhájú szolgálójától elébe tartott szekrénykéből kivett. A relief stilusa és kompoziciója szerint közel rokona a Parthenonfríznek. Portraithűségre még nem szabad gondolnunk ezeknél az ábrázolásoknál. Hogy kit rejt magában a sír, azt elmondja fölirata, mely emlékünk gerendázatán pl. a következő: „Hegeso, Proxenos leánya“. A föliratnak ez a nemes egyszerűsége sajátságos ellentétben áll a temetőinkben oly gyakran olvasható hivalkodó és hazug síriratokkal.



391. kép. Kore, Triptolemos és Demeter. Márvány. (Athén, N. Múzeum.)

Az V-ik század második felében számos kiváló szobrász működött Athénben, akik részint Pheidias tanítványai és követői voltak, részint Myron irányát folytatták, avagy a maguk útján haladva szereztek maguknak hírnevet.

Pheidias iskolájának legjelesebb tagja Alkamenes volt, akinek működését 403-ig követhetjük. Mesteréhez hasonlóan márvány-, érc- és chryselephantin szobrokkal diszítette Athénnek és más görög városoknak szentélyeit; ezen istenképeivel az Ares, Dionysos, Asklepios és Hephaistos tipusok kifejlődésére gyakorolt nagy hatást. A pergamoni ásatások 1903-ban Alkamenes egy művének hiteles másolatát



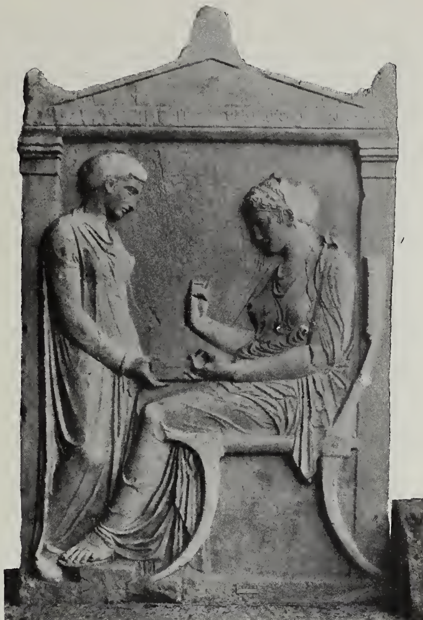
393. kép. Hera Barberini. Márvány. (Roma, Vatikán.)



394. kép. Aphrodite Fréjusból. Márvány. (Párizs, Louvre.)



395. kép. Nemesis. Márvány. (Roma, Vatikán.)


392. kép. Hegeso síremléke. Márvány. (Athén, Dipylon).

adták nekünk abban a hermában, mely fölirata szerint az athéni Akropolis díszkapujában fölállított Hermes Propylaios után készült (ma a konstantinápolyi múzeumban). Ennek stilusa szoros rokonságot árul el a pheidiasi művekkel és megerősíti azoknak a szobroknak alkamenesi eredetét, melyeket az archaeologiai kutatás ezen hiteles kópia napfényre kerülése előtt mesterünkre vonatkoztatott. A kasseli múzeum Hephaistosát, a bécsi múzeum Athena Hephaistiáját, és a Louvre Ares-Borgheseját alkamenesi munkák másolatainak tartják. A Vatikánnak egykori tulajdonosáról, Barberini bíborosról elnevezett Hera szobrát (393. kép) szintén ALKAMENES-nek egyik istenképére szeretik visszavezetni, főleg azon stilusbeli rokonságnál fogva, mely közte és a Fréjus-ból származó Aphrodite (394. kép) között megállapítható. Ez a Kr. e. I. században készült szobor, (a ruha csücskét fogó jobb kéz és a Páristól nyert almát tartó bal kéz helyesen van rajta kiegészítve) minden valószinűség szerint ALKAMENES leghíresebb művének, az ú. n. kertekbéli Aphroditének másolata, amelyről Lukianos az asszonyszépség ideáljához (v. ö. 268. l.) kölcsönvette az orcákat, az arcnak egész szemközti nézetét, a kézfejét és a finom újjak kecses játékát. A művész nem mervén még az istennőt meztelenül ábrázolni oly áttetsző, a testhez simuló ruhát adott reá, mely teljes szépségében érezteti bájait. A bal mellet szabadon hagyó chiton elrendezése egészen olyan, mint a Hera-szobron. PHEIDIAS-nak legkedvesebb tanítványa AGORAKRITOS volt Paros szigetéről, kinek művei közül különösen a rhamnusi Nemesis-templomnak kolosszális istenképét dicsérték; az utóbbira vezetik vissza a vatikáni múzeumnak tévesen Demeterre kiegészített szobrát (395. kép); az eredeti templomkép fejének és ruhájának töredékeit a British Museum őrzi. Ez a Nemesis, valamint a szintén AGORAKRITOSnak tulajonítható Apollon-Kitharodos (München, Glyptothek) tartásában és főleg ruházatában az Athena-Lemnia és Parthenosszal mutat szembeszökő hasonlatosságot és a pheidiasi szobrok stilusának közvetetlen továbbfejlesztését jelenti.

Pheidias köréhez tartozott még Kolotes, aki a mesternek az olympiai Zeus-szobor elkészítésénél segédkezett és az idősebb Praxiteles, aki, úgy látszik, a következő század hasonló nevű művészének volt nagyatyja; tőle való a Monte Cavallo Dioskurok csoportjának egyik alakja. A pheidiasi iskola valamely ismeretlen nevű művészétől származik a vatikáni múzeum (Sala della Biga) különösen művészektől nagyrabecsült diskobolosának eredetije, mely Myron hasontárgyú szobrával szemben nyugodt tartásban mutatja be a korong dobásához készülődő ifjút.

Myron követői közül, kik főleg bronzban dolgoztak és istenek ideális képei helyett az emberi testnek minél hívebb kiképzésére fordították erejüket, kimagaslik fia Lykios; legnagyobb műve egy félköríves basisú, 13 alakból álló bronz-csoport volt Olympiában, mely istenektől és hősöktől körülvéve ábrázolta a párviadalt folytató Memnont és Achillest (v. ö. 263. l.); említenek tőle egy atléta-szobrot, mely a 421-ben győztes Autolykost ábrázolta s két lovas-szobrot, melyeket később a propylaiak előtt állítottak föl. Érdekesek a füstölő edény tüzét szító és a szentelt vizes medencét tartó fiúk szobrai, amennyiben, bár szertartásnál közreműködőket megörökitő fogadalmi művek, a genreszerű ábrázolások iránt való hajlamot árulnak el. Ugyanilyen természetű Styppax-nak rabszolgája, aki beleket sütött rostélyon s aközben fuvásával szította a tüzet. Strongylion elsősorban állat (bika és ló) szobrainak köszönte nagy hírét, akárcsak Myron az ő tehenének; az Akropolison fölállított, a trójai lovat ábrázoló ércemlékének megtalálták (3·5 méter hosszú) basisát; Artemis-szobráról éremképek nyujtanak fogalmat. Műveit a római korban is nagyon szerették, egy fiút ábrázoló szobrát philippi fiúnak nevezték el, mert kedvencműve volt Brutusnak; egy másik alkotását, a «szépikrájú»-ként magasztalt amazont Nero császár annyira kedvelte, hogy állandóan magával vitte; erre megy vissza talán a nápolyi múzeumnak lovagló amazon szobrocskája. Myron körének legkiválóbb mestere a Kréta szigetéről származó, Athénben működő Kresilas. Kiválóságáról tanuskodik egyrészt az az adat, amely szerint amazon-szobrával korának első művészeivel, Pheidias-, Polykleitos- és Phradmon-nal kelt versenyre (erről a műről alább, Polykleitos-szal kapcsolatban szólunk), másrészt az a körülmény, hogy ő készítette Athén nagy emberének, Periklesnek az Akropolison



396. kép. Perikles. Márvány. (London, Brit. Museum.)

állított szobrát. Ez utóbbi (bronz-) művének több hiteles másolata közül legjobb a British Museumnak hermája (396. kép), amely egyúttal az V. században dívó idealizáló portraitnak klasszikus példája. Az arcképezésnek akkori módját kitünően jellemzi Plinius, midőn e képmással kapcsolatban azt mondja, hogy KRESILAS művészete a nemes embereket még nemesebbekké tette. E képnél valóban érezzük, hogy a művész lemondott a testi megjelenés minden részletének hű visszaadásáról és hogy a mellékes, esetleges vonások elhagyásával csak a lényegre szorítkozott. Periklest, mint a szép és előkelő megjelenésű férfi tipusát ábrázolja, kinek szabályos vonású, ovális arcában, melyet rövidre nyírt sűrű szakáll és fürtös haja övez, csak a mélyen fekvő szem erős metszésű szemöldökeivel és a széles, húsos ajkú száj hat az egyéni vonások természetével; egyéni vonást fejez ki talán a fejnek enyhe oldalhajlása is; a sisak mint Athén fővezérét jellemzi Periklest. Egyéb, elveszett műveiből említendő a sebesült, akinek arcáról le lehetett olvasni a haldoklást, továbbá egy doryphoros. Stilusbeli sajátosságok alapján kisérelték meg újabban a Louvre-beli Pallas-Velletrinek és a müncheni Glyptothek Diomedesének és Medusa-Rondanini-jének kresilasi eredetiekre való visszavezetését.



397. kép. Anakreon. Márvány. (Kopenhága, Jacobsen-gyűjtemény.)

KRESILIAS-nak, majd meg PHEIDAS-nak tulajdonítják az idealizáló arcképszobrászatnak egy másik érdekes emlékét, a Villa Borgheseből származó, jelenleg Jacobsen kopenhágai gyűjteményében levő Anakreont (397. kép), melynek eredetijét valószínűleg maga Perikles állíttatta az Akropolison atyja barátjának. A szobor heroikus meztelenségben mutatja be a bor és szerelem híres költőjét, amint lantját pengeti. Művészét bajos egész biztosan megállapítani, kora azonban kétségtelen: stilusa, a nápolyi lantverő Apollon tartásával való azonosság, és a ruhadarabnak a parthenoni metopékra s az olympiai orom Oinomaosára emlékeztető kezelése az V. század második felébe utalják ezt a művet.

Az idealizáló arcképszobrázatnak ellenlábasa az alopekei Demetrios, ki a szépséggel nem törődve, mindenekfölött a hűséget, a hasonlóságot kereste. A peloponnesosi háború idejében működött; realisztikus ízű arcképei közül említik egy vén asszonynak, Lysimachénak szobrát, ki 64 évig volt Athenának papnője, továbbá Pellichos hadvezérnek szobrát, kit a művész teljes rútságában, potrohos, kopasz, kuszált szakállú és hanyag öltözetű öregként ábrázolt. Túlságos fontosságot azonban nem szabad ezeknek a Demetrios realizmusára vonatkozó adatoknak tulajdonítanunk, irányának nem maradt nyoma s kétségtelen, hogy a valóban realisztikus portrait csak sokkal később született meg a görög művészetben.

Ugyancsak a peloponnesosi háború idejébe tartozik Kallimachos, aki szobraiban annyira túlhajtotta a megmunkálás gondosságát, hogy evvel Plinius szerint egészen megrontotta ércből való, „lakoniai táncosnőinek" hatását. Neki tulajdonítják a korinthosi levéldiszű oszlopfő föltalálását (178. l.) és úgy látszik, hogy az Erechtheiont diszítő, végtelenül finom márványmunka is részben tőle ered. Szobrászati műveiben összekapcsolta az archaikus emlékek báját és finomságát a korabeli stílus eleganciájával s így az archaizáló iránynak vált kezdeményezőjévé; újabban néhány archaistikus művet egyenesen ő reá visznek vissza, pl. a müncheni Artemist (267. l). Az attikai iskolának egyéb művészei e korban: Praxias, ki a delphi templomnak oromcsoportozatait és metopéit készítette, melyeket halála után Androsthenes fejezett be; továbbá Theokosmos, kinek az olympiai Zeus mintájára dolgozott chryselephantin Zeus-szobra a peloponnesosi háború kitörése miatt befejezetlen marad s végül Pyrrhos, ki Perikles meghagyásából dolgozta az Akropolis számára azt az Athena-Hygieia szobrot, melynek föliratos basisa ránk is jutott.

Hazája és működésének helye szerint messze esik Athéntől a Mendéből, Thrákiának ión gyarmatvárosából származó és az olympiai ásatások egyik legbecsesebb leletéről, a Nike-szoborról ismeretes Paionios; ha azonban művének stílusát, a ruha kezelését (v. ö. 394. kép) és a festői hatásra való törekvést (v. ö. a Nikekorlátot 288. l.) tekintjük, akkor világossá válik előttünk, hogy művészete szerint közel áll Attika mestereihez. Az olympiai Nike, az V. századnak egyetlen, művésze szerint is ismeretes eredeti alkotása, mint föiratából megtudjuk, győzelmi emlék volt, melyet Messene és Naupaktos lakosai a spártaiak leverésének emlékére a hadi zsákmányból emeltek (420 táján) a Zeus-templom keleti homlokzata előtt. A fölirat megmondja továbbá, hogy a szobrot Paionios készítette, aki a Zeus-templom akroterionjainak dolgában tartott versenyben is győzött. Ezeken az oromdíszeken azokat a bronz-Nikéket kell értenünk, melyek a főtemplom tympanonjának csúcsát nemcsak keleten, mint Pausanias mondja, hanem a nyugati oldalon is diszítették; lehetséges, hogy Pausanias épp e fölirat alapján ítélte oda művészünknek a keleti orom egész szobrászati díszét (275. l.). A Nike (398/9. kép) parosi márványból van faragva, körülbelül 3 m. magas; egykoron 9 m. magas, fölfelé vékonyodó háromszögletű pilléren állott. Az istennő röpülés közben ábrázoltatik, amint az Olymposról leszállva, meghozza az embereknek a győzelmet Ezt a merész gondolatot, a lebegésnek plasztikailag oly nehezen kifejezhető problémáját teljes sikerrel, máig sem fölülmult természetességgel oldotta meg Paionios.



398. kép. Paionios Nikéje. Márvány. (Olympia.)



399. kép. Paionios Nikéjének modern kiegészítése.

Niké röpülésre szétterjesztett szárnyakkal, gyöngén előrehajló felső testtel száll le a levegőben. Röpülés közben a szél belekapaszkodik a kezével vitorlaként tartott lengő köpenyébe, könnyű dór peplosát pedig nedves ruhaként szorítja puha ráncokban testéhez, úgy hogy a fiatal nő szép formái tisztán láthatók; oldalt nyitott peplosa előre helyezett bal lábát az erős széláramban egész meztelenül hagyja; az egész alak pompásan válik le a mély redőkben tagozott árnyékos köpenyről. Ruha és tartás tehát mindenben a röpülés illuzióját keltik; legnehezebb volt az alaknak a talapzattal való összekapcsolása; ezt a művész ügyes módon cselekszi meg a köpenynek alsó végeivel, úgy hogy annak támasztó voltát nem is veszszük észre, annál kevésbbé, mert az istennő lába alá plasztikailag és festéssel ábrázolt sast helyezett; a levegő királya, mintha véletlenül röpülne a leszálló Nike alatt; a láb és ruha alatt levő márvány, amelyből a sas előröpül a levegő utánzására kékre volt festve. A márvány kezelésének technikája bámulatos. A szobor, melynek arcát egy Rómában levő fejkópia alapján egészítették ki, csakis szemközti nézetre van szerkesztve s így nyilvánvalóan annak a röpülő Nike tipusnak tökéletes kifejlesztését jelenti, amelylyel a templomok ormainak csúcsát szokták volt diszíteni. Misem bizonyítja jobban azt a példátlan gyors fejlődést, melyet a görög szobrászat másfél század alatt tett, mintha Paionios Nikéjének szabad és természetes, festői hatású lebegését összevetjük a delosi Nikének (248. l.) konvencionalis és plasztikailag merev mozdulatával.

Stílus és motivumok dolgában Paionios művével rokonok a xanthosi nereida-emlék (224. l.) oszlopközeiről származó (most a British Museumban levő) torsók, melyek a tenger hullámain tova rohanó leányokat ábrázolnak. A nereidák könnyű ruhája az élénk mozdulat közben elül szorosan a testhez simul, köpenyük meg hátul szabadon leng a széláramban, épp úgy, mint azt az olympiai Nikénél láttuk, s mint annál a levegőt a sas, úgy jelzik itt a tengert a nők lába alatt elhelyezett tengeri állatok, vizimadarak és halak. Az oromcsoportozat szerkesztése ügyetlen, amennyiben a középen trónoló fejedelmi pár mellé sorakozó rokonok és kisérők a szélek felé egyre kisebbednek. Az architráv dombormüvei a fejedelem magánéletére vonatkozó jeleneteket, a talapzat szélesebb fríze görögök és barbárok harcát ábrázolja és részleteiben attikai művekre emlékeztet, a keskenyebb fríz várostromát és föladását meséli el az asszir épületek reliefjeinek krónikaszerű szárazságával. A nereida-emlék szobrásza tehát részben az ázsiai művészet hagyományaihoz alkalmazkodott, részben pedig attikai mesterek nyomdokait követte.

Attikai hatás alatt dolgozó bennszülött ión mestereknek tulajdoníthatjuk Kis-Ázsia egy másik síremlékének, a Trysa (ma Gjölbasi) melletti heroonnak reliefjeit (a bécsi udvari múzeumban). A heroon alaprajza szerint magas fallal bekerített négyszögletes (20 × 24) m.) udvar, melynek közepén, árnyékos fák tövében a sziklából faragott szarkofág áll; a falak felsőrészén belül köröskörül, kívül csak a bejárat oldalán (többnyire kettős sorú) fríz húzódott végig. A reliefek mészkőből lévén faragva, sokat szenvedtek az időtől; minthogy a puha kő már eredetileg sem engedett meg finomabb mintázást, valószínű, hogy festéssel emelték ki a

részleteket. A reliefek tárgya a kapu fölött látható négy szárnyas bikán és az egyiptomi Besz istenhez hasonló zenélő és táncoló alakokon kívül tisztán görög, a görög hősmondából van merítve (Heten Thebai ellen, Bellerophon, Leukippos lányainak elrablása, Theseus hős-tettei, az amazonok, a kentaurok és lapithák harca, a trójai háború részletei stb.); igaz ugyan, hogy a csaták, a városostrom ismét az ázsiai művészet modorában vannak krónikaszerűen előadva. A 400. képen közölt részlet fönt baloldalt Penelopet ábrázolja, mellette 4 szolgálója és Melanthios, a kecskepásztor, látható; jobb oldalt Odysseus és Telemachos támadnak az ágyakon heverő kérőkre; a második sor a kalydoni vadászatra vonatkozik. A kérők megöletése képünkkel teljesen azonos módon ismétlődik attikai vázák képein s azért azt hiszik, hogy ezek az ábrázolások közös alapra, valószinűleg az V. század nagy festőjének, Polygnotos-nak, ilyen tárgyú plataiai templomképére mentek vissza; ezt a föltevést megerősíti az a körülmény, hogy a fríz egyéb részletei is



400. kép. Részlet a trysai heroon déli oldalának belső reliefdíszéből. Mészkő. (Bécs, Udvari Múzeum.)

egyeznek a Polygnotos és más festők képeiről fönnmaradt leírásokkal. A festői hatásra való törekvés, a háttér jelzése, melynél már bizonyos távlat szerepel, egy sereg motivum, mely attikai vázaképeken fordul elő, azt bizonyítják, hogy az V. században föllendült festészet nagy hatással volt a trysai s általában a korabeli reliefekre. A fríz kivitele és stilusa kétségtelenné teszik, hogy mestereik jól ismerték a korukat (V. század vége) megelőző attikai domborműveket.

Kis-Ázsiából Görögország földjére visszatérve meg kell még említenünk a monumentalis díszítő szobrászatnak egy kiváló emlékét, a phigaleiai templom (217. l.) cellájának frizét, mely tárgya es kompoziciója szerint Attikára utal, kivitel tekintetében azonban a peloponnesosi művészet hatását árulja el. A fríz, melyet 1811-ben történt fölfedezése után 15000 fontnyi vételáron a British Museum vásárolt meg, a maga teljességében jutott ránk. Tárgya a kentaurosok harca a lapithákkal és az amazonok csatája a görögökkel, az utóbbinak részletét szemlélteti 401. képünk. A tervező művész nagy fantáziájáról tanuskodó, gazdag változatú jelenetekben folyó ábrázolást lüktető erő és szenvedélyes mozgás hatja át; a fríz

egyes részleteiben a Theseion, Parthenon és a Nike-templom szobordíszére emlékeztet, kidolgozása azonban híjával van az attikai művészet finomságának. Valószinű, hogy a templomnak athéni származású epitésze, Iktinos, attikai szobrászszal készíttette a fríz tervezetét, aki hozzá is fogott a reliefek faragásához, ezeknek kidolgozását azonban, talán a peloponnesosi háború következményeként, helyi művészeknek volt kénytelen átengedni. A kidolgozásnak nyersebb volta, az alakoknak zömök testformái határozottan peloponnesosi helyi mesterek keze munkájára utalnak. A következő század művészeti irányának előhírnöke az ábrázolásnak az a sajátsága, hogy a testek mozdulatai mellett már a lélek megindulását is érezzük; ha a küzdők arcvonásaiban nincs is harag, fájdalom és részvét, megtaláljuk azt az egyes jelenetek kompoziciójában, a harcok vadságát megható jelenetek enyhítik, a küzdők törődnek a sebesültekkel, segítik bajba került társaikat. Megindító csoport pl. az (401. kép), amelyben a földre rogyott amazon életéért könyörög legyőzőjéhez és egy odasiető (képünkön már nem látható) görög is a nő pártjára áll; egy más csoportban ismét egy amazon megakadályozza társnőjét abban, hogy megsebesült ellenére halálos csapást mérjen.


401. kép. Részlet a phigaleiai templom frizéből. (London, Brit. Museum.)

A phigaleiai templom fríze területileg és kidolgozásának sajátságaival átvezet az V. század másik nagy szobrásziskolájához, a peloponnesosi iskolá-hoz, melynek vezetője Polykleitos volt.

Polykleitos Sikyonban született, de Argosban élt és működött s azért joggal nevezhette magát egyik szobrának ránk maradt föliratos talapzatán argosinak. Ha nem is tekinthetjük talán Ageladas (262. l.) közvetetlen tanítványának, annyi bizonyos, hogy az ageladasi iránynak hű folytatója volt, aki az ó-argosi iskolának hagyományait a legtisztábban őrizte meg és a tökéletességig fejlesztette. A peloponnesosi szobrászok szokása szerint ércből alkotta műveit; a régi írók magasztalják szobrainak gondos kidolgozását és megegyeznek abban, hogy a bronz öntésének és cizellálásának utol nem ért mestere volt. Pheidias-nál valamivel fiatalabb, virágzásának kora 440—420 közé esik.

Műveinek első csoportját néhány istenkép alkotja, de ezek nyomtalanul elvesztek; csak a 423. tűzvész után újra fölépített argosi Heraion számára készült templomképéről nyujtanak némi fogalmat argosi érmek. Ez a kolosszális arányú Hera-

szobor chryselephantin technikával készült; az istennőt trónusán ülve ábrázolta gazdag ruhában, amely azonban „hófehér" karjait szabadon hagyta, baljában kormánypálcát, jobbjában gránátalmát tartott, a pártáját diszítő cizellált alakokat az éremvéső palmettasorral pótolta (402. kép). Polykleitos művészetére rendkívül jellemző, hogy a régiek itélete szerint templomképeiben minden formai szépségük és technikai bevégzettségük mellett nem tudta az isteni fönséget kifejezni.

Míg Pheidias-nál a test csak eszköz volt az istenről alkotott eszme megjelenítésére, addig Polykleitos-nál a formák nélkülözték az ideális tartalmat, művei híjával voltak annak a magasztos, fenséges vonásnak, mely a pheidiasi szobrok nézőiben áhítatot keltett. Polykleitos törekvése csak arra irányult, hogy az emberi testet fizikai szépségének tökéletességében ábrázolja, eszmét, gondolatot nem akart kifejezni. Azért művészetének kedvelt tárgyát olympiai győzteseknek és atlétáknak szobrai tették, azonkívül még kétszer készítette Heraklesnek, a testi erő és épség mintaképének szobrát. Az olympiai versenyekben győztes ifjakat (Kyniskos, Pythokles, Xenokles) ábrázoló műveinek csak basisai jutottak ránk, szerencsénkre azonban sikerült szoborkészletünkben fölfedezni két leghíresebb és legjellemzőbb alkotásának, a doryphorosnak és diadumenosnak másolatait.


402. kép. Hera. Argosi érem képe.

Doryphorosá-nak több rendbeli (Róma, Firenze, Berlin) másolata közül a nápolyi múzeumét (403. kép) szemléltetjük. A lándzsavivő ifjúnak ez a szobra az ókorban valóságos mintaszobor, művészünk tudásának és törekvésének kinyilatkoztatása volt, amelyben az ifjú test ideálját és a formáknak saját mérései alapján meghatározott helyes arányait akarta példaképül odaállítani. Míg Myron, aki szintén a test fizikai megjelenését iparkodott a lehető legnagyobb tökéletességgel ábrázolni, a mozgalmas helyzeteket kedvelte és a cselekvésben megnyilvánuló életteljességet híven és teljes igazsággal utánozta, addig Polykleitos mindig nyugalmas állást választott alakjai számára, még pedig olyat, mely az életben magától nem adódik s így posenak benyomását kelti; a testet pedig a természetnél szebb módon ábrázolta, amennyiben a különböző embereken megfigyelt tökéletes idomokat egy eszményi alakban egyesítvén, mintaembert szerkesztett. A doryphoroson a test egyes részei egymás között és az egészhez képest határozott, mathematikai számokkal kifejezett arányban állanak; az arányoknak ezen rendszerét Polykleitos egy külön „Kanon" című munkában is tárgyalta, épp azért ezt a szobrot, mely az ott fölállított törvényeket gyakorlatilag szemlélte, kánonszobornak is szokás nevezni. A polykleitosi kánon az első, részletesen és teljesen kifejtett rendszere a méretek törvényszerűségének, melynek vizsgálódásával előtte is foglalkoztak, hisz tudjuk, hogy a görög szobrászatban már korán használtak bizonyos kánont. A doryphorost, melyben a fej $^1/_7$ (a kéz pl. $^1/_{10}$) része az egész test hosszának, a régi kritikusok, kik a következő század kánon-szobrán, Lysippos-nak diadumenosán, karcsúbb arányokat láttak érvényre jutni, szögletesnek, törzsökösnek mondták. Itéletükhöz mi is csatlakozhatunk, bár nem szabad szem előtt tévesz-



404. kép. Polykleitos Diadumenosának márvány-másolata. (Madrid.)



403. kép. Polykleitos Doryphorosának márványmásolata. (Napoli.)



405. kép. Ú. n. Idolino. Bronz. (Firenze, Museo archeol.)

tenünk, hogy az eredeti bronz-szobor a márványba való átültetésnél és a római korú másolók kezén sokat veszíthetett formáinak nemességéből és arányainak tisztaságából. A doryphoros férfiasan erőteljes, bajusztalan ifjút ábrázol, aki testének egész súlyával jobb lábára helyezkedik, úgy hogy ennek megfelelően jobb csípője erősen kidomborodik; hátravont, a térdben meghajló bal lába csak ujjaival érinti a földet. Ez a tartás a járás benyomását kelti, pedig valójában nem az, a mozgás teljesen be van fejezve, a bal alsó láb fölemelése nem zavarná meg az alak egyensúlyát. A felső és alsó tagok között ellentétes ritmus érvényesűl: a cselekvő jobb láb mellett tétlenűl lóg le a jobb kar, a baloldalon pedig a láb tétlenségét ellensúlyozza a lándzsát tartó kar. Az alaknak gondos számítással választott, vagy mondjuk beállított nyugalmas tartása az összes idomok egyenletes, harmonikus kidolgozását tette lehetővé. A test egyes részei világosan tagoltatnak, a mellnek és hasnak, a törzsnek és a lábaknak éles elválasztása némileg stilizáltnak tetszik. Az átmenetek természetesebb, puhább mintázásával azonban csak a következő század műveinél találkozunk.

A diadumenos nagyhírű szobra, melyért a római korban 100 talentomot (kb. félmillió koronát) fizettek, szintén több másolatban jutott ránk (Athén, London, Róma, Madrid); a 404. képen látható példányon a jobb kar hibásan van restaurálva, mert eredetileg a bal karnak megfelelően a fej felé hajlott, az ifjú ugyanis két kezével a fejére alkalmazott győzelmi szalagnak végeit fogta. Az alak ponderációja egészen hasonló a doryphoroséhoz s így megerősíti Plinius szavát, aki a polykleitosi művészet sajátosságának mondja, hogy szobrai egyik lábukra helyezkednek. Csakhogy itt ez a tartás még inkább kelti a pose benyomását, mint az előbb megbeszélt szobornál, mert ha az ember fejére erősít valamit, akkor nem így szokott állani. Polykleitos szobraiban azonban csak a formai szépség érvényesítését tartván szem előtt, ismételte az ezen célnak legjobban kedvező szép motivumot s nem törődött avval, vajjon a tartás összhangban van-e a cselekvéssel avagy sem. A diadumenos a doryphorosnál fiatalabb és fejlettebb mű, erre vall egyrészt az a körülmény, hogy teste ruganyosabb és kevésbbé zömök, másrészt a haj kezelésében tapasztalható haladás: míg a kánon-szobron lapos és egyhangúan rendes csoportokban simul a fejre, addig a diadumenosnál természetes változatosságú és plasztikusan kidomborodó fürtökből áll. Polykleitos bronzszobrainál természetesen hiányzottak a bemutatott két másolat lába mellett látható esetlen, de márványműnél szükséges támaszok, valamint a karokat erősítő lécek. Az eredeti bronzművek finomságáról és szépségéről némi fogalmat alkothatunk maguknak, ama, közönségesen Idolino-nak nevezett szobor után, mely győzelme után (a jobbjába kiegészítendő csészéből) hálaáldozatot bemutató ifjút ábrázol és valamely Polykleitos körébe tartozó s annak stilusát utánzó mesternek eredeti műve.

Polykleitos-nak egy harmadik művét is ismerjük másolatban, azt az amazont, melyet Pheidias, Kresilas és Phradmon-nal versenyezve készített az ephesosi Artemis-templom számára. Plinius elbeszélése szerint a versenyt maguk a művészek döntötték el, akik abban állapodtak meg, hogy az a szobor nyerje el a pálmát, amelyet mindenki saját műve után legjobbnak ítél. A győztes Polykleitos lett,

Pheidias műve a második, Kresilas-é a harmadik helyre került. A különféle múzeumokban egész sereg amazon-szobrot őriznek, amelyeknek stilusa az V. század második felében keletkezett, bronzból dolgozott eredetiekre vall; minthogy ezek a szobrok éppen négyféle tipust mutatnak, méreteikben teljesen egyenlők (valamennyinek lába 30 cm. hosszú), azonkívül hasonló ruházattal és rokon kompozicióval is bírnak, fölötte valószínű, hogy annak a Plinius említette négy amazonnak másolatai, melyek az Artemisionban voltak láthatók. Nyilvánvaló összetartozásukat úgy magyarázhatjuk, hogy a négy szobor közös basison egyesített fogadalmi ajándékot alkotott, melyet valamely gazdag ember készíttetett korának legnevesebb művészeivel; a fogadalmi ajándék tárgyának megválasztását pedig érthetővé teszi az a körülmény, hogy Ephesosnak Artemis-szentélyét a monda szerint az amazonok alapították. A versenyről és eldöntéséről szóló tudósítás természetesen adoma, melyet a templomban kalauzoló ciceronék költhettek, hogy a művésznevek aláírásával ellátott szobroknak sorrendjét érdekes módon magyarázhassák az idegeneknek.

A különböző tipusú amazonok között legbiztosabban Polykleitos műve ismerhető föl. A Berlinben (valamint a vatikáni Braccio nuovo-ban és a londoni Lansdowne gyűjteményben) levő sebesült amazon (406. kép) ugyanis szakasztott mása a polykleitosi kánon-szobornak: ismétli azt a jellemző állást, mely a lábakat egyszerre mindkét funkciójukban, mint testet tartó támaszt és mint a járás eszközét akarja bemutatni, azonkívül nemcsak izmos formái és zömök arányai, hanem arcvonásai tekintetében is nőtestvére a doryphorosnak. Az ókorban tehát joggal tehették mesterünknek azt a szemrehányást, hogy szobrait egy és ugyanazon mintára alkotta. Polykleitos a formák ritmikus tagolásának kedvéért itt is föláldozta a tartás valószinűségét: amazonja jobb melle táján súlyosan megsebesült s így karjának erős fölemelése, mely a sebet fölszakítja és annál fájdalmasabbá teszi, indokolatlan; bal karja eredetileg vagy egyenesen lógott le, vagy fegyverére támaszkodott enyhén; a márványműnél szükséges pillér t. i. későbbi toldás, mely az eredeti bronzműnél hiányzott, aminthogy az egész alak tartása nem is tételezi föl a pillérre való támaszkodást. Bronz eredetire utal továbbá a hajnak és a ruha ráncainak a cizelláló művészet modorában való kezelése. Míg a Polykleitos-ra visszavezethető berlini szobron a seb következtében való kimerültség alig jut kifejezésre, addig a Museo Capitolino-beli tipus (407. kép, melynek más szép ismétlése a Woerlitzben levő torso) pathologiailag helyesen érezteti az amazon sebesülését. Ennek a tipusnak kiegészítését egy, az eredeti bronz után készült gemmakép nyomán helyesbítve, jobb karját alacsonyabb helyzetben, körülbelül a fejjel egy magasságban kell képzelnünk; az amazon jobb kezével bágyadtan támaszkodik dárdájára, baljával meg óvatosan vonja el chitonját a mellén tátongó két sebről, amelyekre szenvedését eláruló arckifejezéssel tekint le; a test súlya helyesen nehezedik épen maradt bal oldalára. A motivum következetes kifejtése, a fájdalomnak az arcon való visszatükröztetése és a női test formáinak lágyabb kezelése attikai mester kezére utalnak; a szemnek a Perikleséhez (396. kép) meglehetősen hasonló képzése miatt Kresilas-nak tulajdonítják a szobor eredetijét.



406. kép. Berlin (Kir. múzeum.)



407. kép. Romai (Museo Capitolino.)



408. kép. Roma (Vatikán.)

A Villa Mattei-ből származó vatikáni tipusnál (408. kép, más példányai Petworthban és Torinoban), melyet Pheidias számára foglalnak le, az amazon a feje fölé tartott jobbjával lándzsájára támaszkodik, míg bal keze azt alul fogja. Hogy mit akart a művész e tartással kifejezni, arra nézve eltérők a vélemények. Némelyeknek nyilvánvalóan téves magyarázata szerint azt a pillanatot ábrázolja, amint az amazon lándzsája segítségével lovára készül ugorni, mások szerint itt is (valahol bal lábán) sebesült harcosnővel van dolgunk, aki fegyverére támaszkodva és egyik lábát maga után vonszolva, távozik a csata színéről. Ez a tipus mutatja a legkarcsúbb formákat, a draperiának legfinomabb és legtermészetesebb kezelését; a fej nem tartozik a szoborhoz, hanem egy kresilasi példányról való. Leggyöngébb a Villa Pamfili-beli (Róma) amazon tipus, Phradmon műve, kiről tudjuk, hogy Polykleitos-nak követője s így nem csodálkozhatunk, hogy az ő szobra a berlini tipusnak közel rokona.

Polykleitos ábrázolásainak köre szűk volt, mindmegannyi szobrának tárgyául a nyugodt állást választotta, amely a formáknak harmonikus érvényesítését teszi lehetővé. Ezt igazolja két olyan elveszett műve is, melyről a régi írók tesznek említést. Az egyik, a kosárvivő lányok, Cicero korában egy messinai műbarátnak házát díszítették, míg Verres azokat onnan el nem rabolta; a bronzból készült „kiváló bájú“ lánykák, kik fölemelt karjaikkal fejükön áldozati szereket vittek, az athéni karyatidákra (287. l.) emlékeztetnek, amint Polykleitos híres művének, a diadumenosnak motivumát is megtaláljuk az attikai szobrászat tárgyai között (v. ö. 281. l.). A másik elveszett mű az apoxyomenos, mely nyugodt állású atlétát ábrázolt, amint a verseny után testéről levakarja a homokot, azért érdekes, mert ugyanezen a tárgyon mutatta be a következő században Lysippos az ő kánonját. Az újabb kutatás múzeumaink számos szobrán födözte föl a polykleitosi stilus sajátságait, ezeknek a szobroknak az argosi mester műveire való vonatkoztatását azonban bizonyos tartózkodással kell fogadnunk; csak a British Museum-nak ú. n. Westmacott-féle atlétáját és Lord Leaconfield petworthi gyűjteményének olajöntő ifját tarthatjuk némi bizonyossággal polykleitosi munkák másolatainak.

Polykleitos irányát számos tanítványa folytatta, kiket azonban csak nevük szerint ismerünk, mert emlékanyagunkból nem igen tudunk határozott műveket velük összeköttetésbe hozni. Míg Pheidias követeinek sorában önállóbb művészegyéniségekkel is találkoztunk, addig Polykleitos utódai pusztán mesterük stilusának hű utánzására szorítkoztak. Főleg atléta-szobrokat készítettek, néha meg egymással szövetkezve, számos alakból álló bronzcsoportokat dolgoztak, pl. Delphi számára azt a 37 alakból álló nagy fogadalmi ajándékot, melyet a spártaiak az aigospotamoi (405) ütközet emlékére állítottak föl. Polykleitos-hoz közel állott Patrokles, ennek fiai voltak: Naukydes, Daidalos és talán az ifjabb Polykleitos. Naukydes chryselephantin Hebéje az argosi Heraionban Polykleitos Herája mellett volt fölállítva; Daidalos, ki már a IV. századba nyúlik át, a sikyoni fiókiskolát alapította meg, amelyet egy félszázaddal később Lysippos tett híressé; ő reá vezetik vissza az ephesosi ásatásoknál talált bronzifjút (most a bécsi udvari múzeumban); az ifjabb Polykleitos, ki szintén részben a következő századba tartozik, mint építész



409. kép. Ifjú bronzszobra (Napoli, múzeum).

is kivált (v. ö. 220. l.) Sikyonban működtek Kanachos, Kleon és Alypos. Az argosi Heraion szobordíszének az amerikaiaktól kiásott töredékei arról tesznek tanúságot, hogy a Peloponnesos művészetére az attikai mesterek is voltak hatással. Az attikai és a peloponnesosi iskolának stilusbeli kölcsönhatását különben több szoborműő megerősíti, például fölhozhatjuk azt az ifjút ábrázoló bronzszobrot (409. kép), mely a legújabb pompeji ásatásokból került a nápolyi múzeumba és egy, az V. század végső éveibe tartozó műnek másolata: ponderációja tisztán polykleitosi, formái és kidolgozása pedig attikai művész kezére vallanak.

A IV. század plasztikája irányában és céljaiban, tárgyaiban és fölfogásában magán hordja azoknak a nagy változásoknak jegyét, amelyeket a görögség közviszonyai és műveltségi állapota a peloponnesosi háború után föltüntetnek. A régi egészséges közérzés, melyben az egyén alárendelte magát az egésznek, megszűnt s helyt engedett az egyesek önzésének; a vezetőkbe, a tekintélyekbe vetett hit meglazulásával az egyén fontosabb és szabadabb helyet nyer a társadalomban. Az isteneknek hadat izen a filozófia és a költészet, a régi vallásosság megrendül, helyét a szkepsis és hitetlenség foglalja el. A színpadon népszerűvé lesz Euripides, ki az isteneket emberi vonásokkal és gyarlóságokkal ábrázolta, az ő pathosa és szenvedélyessége tapsra ragadja hallgatóit. A műveltség terjedésével a magánélet elegánsabb és raffináltabb formát ölt, szükségletei sokasodnak, az ipar és kereskedelem föllendülése következtében egyes magánemberek meggazdagodnak, az igények fokozódnak; fényűzés és az élvezetek hajhászása váltja föl a régi, egyszerű életmódot. Mindez természetesen hatással volt a művészet fejlődésére is. Míg az előző században magasztos, ideális fölfogás jellemezte a templom-képeket, addig most, a fölvilágosodás korában az istenek képmásai elveszítik azt a megközelíthetetlen fenséget, amelylyel őket a naiv és jámbor hit ábrázolta, viszont nyernek emberiségben, bensőségben; emberekként ábrázolják az Olympos lakóit is, kiket ugyanazok a kedélyhangulatok, szenvedélyek hatnak át, mint a közönséges halandókat; kép-

másaikban nem a fenséget, hanem a bájt, kellemet, érzéki szépséget iparkodnak kifejezni. A tipikus alakok helyét egyéniek foglalják el, az arcképes szobrászatban realizmus váltja föl az idealizáló irányt. Fősúlyt fektetnek a lelki élet külömböző fokú megnyilvánulásainak jellemzésére. A reliefek szerkesztésében szenvedélyességig fokozott mozgalmasság válik uralkodóvá. A nagy állami megrendelések száma csökken, a művészet egyes gazdag polgárokban s műértő fejedelmekben talál maecenásaira; a monumentalis plasztika, mely a templomok diszítésében alkotta legnagyobb műveit, háttérbe szorul; a paloták, terek, parkok és középületek számára rendelt szobrok mellett már oly plasztikai munkákkal is találkozunk, melyek keletkezésüket semmiféle különösebb célnak, rendeltetésnek nem köszönik, melyeket a művész csak magukért, művészete szolgálatában alkotott. A szobrászat tárgyköre bővül: az erkölcsi és költői eszméket allegorikus ábrázolásokban személyesítik meg; a valóságnak, a mindennapi életnek megfigyelésével kezdetét veszi a genre; az arcképes szobrászat nagy virágzásnak indul. A márvány megművelésének technikája a virtuozitásig fokozódik; a márványból faragott szobrok száma gyarapszik, mivel ez az anyag finomabb psychologiai jellemzésre, a kedélyhangulatok plasztikai kifejezésére a bronznál alkalmasabb; a chryselephantin szoborművekkel, mint alkalmatlan és költséges technikával fölhagynak. Vannak ugyan most is külön iskolák, de azok határai már távolról sem oly élesek, mint az előző században.



410. kép. Kephisodotos Eirenéjének kiegészített márványmásolata. (München, Glyptothek.)

A művészeti tevékenységnek főhelye Athén, amely politikai vezetőszerepének megszünése után is a görögség szellemi életenek gócpontja maradt. Az ifjabb attikai iskolá-nak élén áll az idősebb Kephisodotos, kinek egyik híres művét a müncheni Glyptotheknek ama szép márványszobrában bírjuk, mely Eirenét, a Béke személyesített istennőjét ábrázolja karján a gyermek Plutosszal, a Gazdagságnak istenével. 410. képünkön ez a szobor a müncheni gipszöntvények gyűjteményének athéni érmekkel biztosított kiegészítésében látható: az istennő jobbjával jogarára támaszkodik, baljában a gazdagság szimbolumát, a bőség szarvát tartja. A szobornak valószínűleg bronzból készült eredetijét egy, a spártaiakon aratott győzelem emlékére állították föl 370 körül Athén piacán. A kor szellemében

bekövetkezett nagy változást érdekesen jellemzi az a körülmény, hogy nem magát a győzelmet örökítették meg valami Nikével (v. ö. 398. kép), hanem a békét, melyet a harci diadalnál fontosabbnak, emlékezetesebbnek tartottak; a szakadatlan háborúskodás után mindenki az áldást hozó béke után áhitozott. Ezt a hangulatot tükrözteti vissza Kephisodotos műve, mely két század művészete között képezvén átmenetet, úgy az előző, mint a következő kor stilusának jegyét viseli magán. Régi benne az alaknak nyugalmas tartása, a lábállás és a ruházat kezelése, amiben pheidiasi művek hatását állapíthatjuk meg; új, a IV. század irányát jellemző vonás a léleknek megnyilatkozása az istennő arcában: vonásai szelídséget, jóságot árulnak el, tekintete anyai szeretettel csüng a gyermeken. Eirene nem valami természetes módon, hanem testétől oldalt tartja fiát, kinek formái anyjához képest túlságosan kicsinyek; a művész ezt szándékosan tette, hogy a főalaknak nyugodtságát, monumentalis hatását a gyermek ne zavarja. A felnőtt és gyermek összekapcsolása új motivum a görög szobrászatban, melyet ezentúl sokszor ismételtek; Kephisodotos-nál bensőségteljes, zárt csoporttá olvad össze az anya fiával, úgy hogy Eirenejét méltán állíthatjuk párhuzamba a renaissance madonna-képeivel.

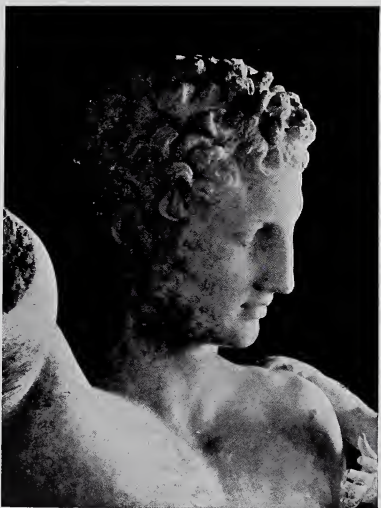
Kephisodotos-nak fia vagy öcscse volt Praxiteles, a IV. század szobrászatának legkiválóbb mestere. Művészcsaládból származván (nagyatyja is neves szobrász volt, v. ö. 292. l.) környezete elősegítette tehetségének szerencsés kifejlődését és ő már kora ifjúságában sajátíthatta el a művészete gyakorlásához szükséges technikai ügyességet. Élete folyásáról jóformán semmit sem tudunk; az írók és költők ugyan sűrűn emlékeznek meg műveiről, az emberről magáról azonban azon az adaton kívül, hogy kora ünnepelt hetairájának, a híres szépségű Phrynének számos barátja közé tartozott, mitsem közölnek velünk. Működésének ideje a 370—330. évek közé esik. Irodalmi kútfőkből vagy ötven művét ismerjük, melyek főleg isteneket (néha csoportos elrendezésben), ritkábban embereket ábrázolnak; ez utóbbiak között két Phryne képmás, néhány tiszta genrekép („síró asszony", „kacérkodó leány"), de csak egyetlen egy atlétaszobor fordul elő. Az istenek közül főleg azokat kedvelte, melyek a viruló, ifjú szépségnek, a bájnak és kellemnek mintaképei (Aphrodite, Apollon, Dionysos, Eros); ezeknek ábrázolásában az érzéki szépség mellett mesteri módon tudta a léleknek gyöngédebb érzelmeit kifejezni. Myron-nal és Polykleitos-szal ellentétben nem a versenytéren edzett atléták erős, kifejlett izomzatú testét, hanem a gyermekifjak puha idomait szerette mintázni, nagy kortársával, Skopas-szal egyezőleg pedig a meztelen női testnek eleddig plasztikailag ki nem fejezett bájait tárta föl leplezetlen szépségükben. Alakjainak nyugodt tartását valamely pillanatnyi, mérsékelt cselekvés ábrázolása eleveníti meg, arcukat meg az egyéni élet finom jellemzése hatja át. Diodoros szavát, hogy a lélek érzelmeit véste márványba, úgy kell értenünk, hogy nem annyira a szenvedélyeket, mint inkább a hangulatokat, a derült boldogságot, a titkos vágyakozást, a mélázó ábrándozást testesítette meg műveiben. Szobrainak érzéki bája, formai tökélye és bensőségteljes volta kortársaira és utódaira mély és maradandó hatást gyakorolt és oly népszerűséget szerzett neki, amilyen az ókor semmiféle szobrászának sem jutott osztályrészül. Egy-egy műveért országot érő kincset ajánlottak

(v. ö. 123. l.) és azokra a helyekre, hol vésőjének egy-egy remeke volt látható, mint pl. Thespiaiba avagy Knidosba, messze földről zarándokoltak az emberek. Híre betöltötte a görög világ minden részét, az athéni művészt Hellasnak és Kis-Ázsiának legtávolabb eső városai keresték föl megbizásaikkal. Szobrait, melyeket főleg márványból, ritkábban bronzból dolgozott, folyton és számtalanszor másolták. Ennek a körülménynek köszönhetjük, hogy az ő műveiről aránylag több másolat maradt fönn, mint bármely más görög mester után. Azt a képet, melyet e másolatok alapján alkothattunk magunknak PRAXITELES művészetéről a legszebben egészítette ki az a szerencsés lelet, mely az olympiai ásatások alkalmával 1877-ben (v. ö. 191. l.) eredeti munkával, a Hermes-szoborral gazdagította emlék-készletünket.

Az olympiai Hermes-nek motivuma a szobor csonkasága ellenére (411. kép) tisztán érthető. Az istenek hirnöke, ki Zeus parancsából a kis Bacchust a nimfákhoz készül vinni, hogy azok az anyátlan gyermeket fölneveljék, útközben megpihenve, egy fatörzsre támaszkodik, melynek nagy részét levetett ruhája takarja el szemünk elől; karján ül a kis Bacchus, a bornak leendő istene, ki egyik kezét oltalmazójának vállára nyugtatja, baljával pedig a szőlőfürt után kapkod, melyet Hermesnek magasra tartott (letört) jobbjába kell minden valószínűség szerint kiegészítenünk; a bal kéz bronzból készült hirnöki pálcát tartott. A felnőtt és gyermek összekapcsolása azonnal az Eirene-csoportot juttatja eszünkbe; PRAXITELES tehát itt mesterének egy motivumát vette át, sőt egyenesen ismételte, amennyiben KEPHISODOTOS-ról tudjuk, hogy ő neki is volt egy Bacchusvivő Dionysos-szobra. A gyermek, a főalak zavartalan érvényesülése kedvéért itt is, mint az Eirenénél, természetesnél kisebb arányokban van mintázva. Az az állítás azonban, hogy a gyermeknek alárendeltségét a szerkesztésnek az a sajátsága is hangsúlyozta, hogy Hermes nem figyel a kis Bacchusra, téves; a fő- és mellékalak benső összekapcsolásának elhanyagolását nem akarhatta PRAXITELES és azért bizonyosnak vehetjük, hogy a szemgolyó részeinek (most már lekopott) festéssel való jelölésében a tekintet a gyermekre irányult. Az alak tartása a polykleitosi schemának művészi továbbfejlesztése: a jobb (meglevő) láb egész talpával érinti a földet, a bal kissé hátra van vonva, azáltal azonban, hogy az isten a fatörzsre támaszkodik, nem nehezedik a test oly súlyosan a jobb lábra, az állás bizonyos könnyedtséget nyer és a csípőnek kidomborodása a praxitelesi művekre jellemző, gyönyörűen hajló oldalvonalat teremt. Az ifjú viruló testének idomai, melyek az izmosság és elpuhultság között fekvő ideális szépséget tüntetnek föl, utolérhetetlen művészettel vannak megmintázva s itt PRAXITELES a márványfölület kezelésében oly finomságokat ért el, melyek részben már nem is a szemmel, hanem csak tapintással érzékelhetők. A legnagyobb finomságokat a szobornak feje mutatja (412. kép), mely kidudorodó alsó homlokával, enyhe hajlású orrával, ovális arcával az attikai tipusnak remek kiképzése; élettől áthatott arcának vonásaiból és mosolygó szeméből a boldog megelégedés derűje sugárzik. A bőr bársonyos puhaságával és simaságával ellentétben a festői csomókban elrendezett haj (melyet egykoron még aranyozott érckoszorú is diszített) érdes fölülettel van dolgozva, hogy a festésre alkalmas alapot szolgáltasson; most is látni még piros színezésének nyomait. Színes (talán ibolya-

színű) volt a ruha is, melynek raffinált technikája a szövetet, gazdag redőit és hajlásait csodálatraméltó technikával utánozza. Fölötte valószínű, hogy a meztelen részeket eredetileg meleg tónusú, áttetsző, lazuros festés borította, ami a szobornak mostani színtelen állapotában is megkapó művészi hatását nagyban fokozhatta. Pliniusból tudjuk, hogy Praxiteles azon márványműveit becsülte legtöbbre, melyeknek színes kezelését korának nagynevű festője, Nikias végezte. Föltűnő jelenség, hogy az olympiai Hermesnek, melyet a mester érett korába, 340 körül, datálhatunk, másolata nem maradt. Ez a körülmény arra látszik utalni, hogy a Hermes-szobor nem tartozott Praxiteles-nek legkiválóbb és azért szűntelen másolt alkotásai közé s ezt a föltevést írott kútfőink is megerősítik, melyek minden magasztaló jelző nélkül említik az olympiai szobrot, holott más praxitelesi művekről áradozó dicsérettel szólnak. A mesternek egyéb, íróktól és költőktől ünnepelt remekeit csak későkorú másolatok alapján ismerjük és hogy mit jelent ránk nézve ezeknek az eredeti műveknek elvesztése, azt legjobban megítélhetjük a Hermes-szoborról, amelynek tökéletessége éles világításba helyezi a másolatoknak művészi értékét; ezek alapján csak olyan halvány fogalmat alkothatunk magunknak az eredetiek szépségéről, mint mikor nagy költő művét gyönge fordítások alapján kell megítélnünk.

Praxiteles, sőt az egész ókor legszebb szobrának a knidosi Aphroditét tartották, melynek érmek alapján fölismert kópiáit a vatikáni múzeumban (413—4. kép) és a müncheni Glyptothekben találjuk; fejének egy kitünő másolata a berlini Kaufmann-féle magángyűjteményben van. Az istennő, kit a művész egy tudósítás szerint Phryne után mintázott, fürdőbe készül szállani, utolsó ruhadarabját a mellette levő vázára ejti, míg bal keze természetes szemérmetességgel ölét takarja el. Meztelenségét tehát az ábrázolt pillanat indokolja. Tartásában, mely azonnal a Hermesét juttatja eszünkbe, valamint arcának édes mosolyában, „nedves“, merengő tekintetében nincs semmi kacérság, tetszelgés: Aphrodite nem fél, hogy avatatlan szemek meglesik. A női test teljes meztelenségének ábrázolása a IV. század művészetének újítása; a polgári élet szokásai eddig csak a férfiak mintázására adtak alkalmat, a halandó és halhatatlan asszonyokat egyaránt ruhásan ábrázolták, hogy a női méltóság és a vallásos kegyelet ellen ne vétsenek. Most azonban, a hitetlenség és a meglazult erkölcsök korában, midőn a hetairák egyre nagyobb szerepet játszanak s Phryne például szépségének bájait föltárva, az ünneplő nép szeme láttára fürdött meg a tengerben, a művészek szakítanak a hagyományos szokással és az Olymposnak emberekként, emberi vágyakkal és szenvedélyekkel megtestesített lakói sorából a szerelem istenasszonyát érzéki szépségének leplezetlen valójában állítják kortársaik szeme elé. Ez az újítás nem is lett egyszerre népszerű; bizonyság reá Kos szigetének lakossága, mely Praxiteles-nek egyidőben dolgozott ruhás és ruhátlan Aphroditéje közül vallásos szempontból az előbbit választotta; a visszautasított meztelen Aphroditét később a knidosiak vették meg az istennő szentélye számára. A knidosi szoborban Praxiteles oly tökéletességgel ábrázolta az asszony szépségideálját, hogy annak bámulatával az antik világ nem tudott betelni; jellemző (ha nem is igaz) tudósítás szerint egy ifjú őrült szerelemre is gerjedt az isteni szépségű test iránt. A másolatokban azonban az idomok mintázása



412. Praxiteles Hermesének feje. Márvány. (Olympia.)



411. kép. Praxiteles Hermese. Márvány. (Olympia.)



413. kép. A knidosi Aphrodite márványmásolatának feje. (Roma, Vatikán.)

messze elmarad a Hermes-szobor finomságai mögött, legtöbbet még a fej őrzött meg eredeti szépségéből, melyen Lukianossal együtt most is csodálhatjuk a hullámosan elrendezett haj lágyságát, valamint a homloknak és a szemnek finom képzését. A knidosi tipus hatása számos későbbi Aphrodite-szobron mutatható ki. A knidosi fejtipussal való szoros egyezés alapján Praxiteles-nek egyéb Aphroditeképeire vonatkoztatják az ú. n. arlesi (Louvre) és az ostiai (Brit. Museum) Aphroditét, melyek félig meztelenül, csípőig lecsúszott ruhával ábrázolják az istennőt, genreszerű motivummal: amint a (kezébe kiegészítendő) tükörbe tekint. A Lord Leaconfield-féle gyűjteménynek Aphrodite-fejét meg egyenesen a mester eredeti művének tartják.

Az istenképek fölfogásában beállott nagy változást jellemzően szemlélteti a gyikölő (= Sauroktonos) Apollon (415. képünk a vatikáni másolat után készült). A művész mindennapi jelenetet ábrázol: gyöngéd, leányos idomú ifjút, aki (a jobbjában tartott) nyíllal fatörzsre fölszaladó gyíkot les, hogy megölje. Ez tehát tiszta genrekép, melyben az elnevezésen kívül misem emlékeztet istenre. Az alakban nem érezzük a helyzetnek megfelelő izgatottságot, elevenséget, a művésznek figyelme csak arra irányult, hogy egy ifjú testet kecses tartásban mutasson be; ezért alkalmazta még ennél a bronzból dolgozott szobornál is a támaszt, mely ilyformán a kompoziciónak egyik elemévé válik. Praxiteles-nek egyéb, márványból készült műveinél sem teszi a támasz az anyag követelte technikai segítőeszköz benyomását; ő azokat művésziesen belevonja az ábrázolásba és oly célból alkalmazza, hogy a test ne nehezedjék egész súlyával a lábakra, hanem azt a könnyedt, hajlékony tartást nyerje, melynél az idomok ritmikus, szép vonalakban érvényesülnek. Ezt megfigyelhetjük a pihenő satyr szobrán is (416. kép), melynek eredetije roppant hírnek és kedveltségnek örvendhetett az ókorban: annyiszor másolták, hogy még ránk is vagy félszáz kópiája maradt, több, mint bármely más antik szoborról. A satyr ábrázolásában csak a hegyes fül és a borzas haj emlékeztet a természetnek állatias szenvedélyei miatt állatias külsővel képzelt manójára, munka nélkül folyó életét a formák buja lágysága árulja el; jobbjában pásztor-sípot tart, bal kezét csípőjén pihenteti; a testén átvetett párducbőr érdes fölülete hatásosan válik el a símára csiszolt bőrről; az egész alak az édes semmittevésnek bájos megtestesítése. Praxiteles-nek több híres satyrszobra volt (egyik fiatalkori művének tartják a bortöltő satyrt, Dresdenben és másutt). Hogy ezek közül melyikre vezetendő vissza a 416. képen látható tipus, ma már meg nem állapítható. Egy kedves kis adomából megtudjuk, hogy a művész a Thespiaiba dolgozott Eros mellett egyik, Athénben fölállított satyrját tartotta legjobb művének: Praxiteles ugyanis Phrynének odaigérte volt legszebb művét, de nem akarta megvallani, hogy ő melyik szobrát becsüli legtöbbre. Phryne saját ítéletében nem bízván, cselhez folyamodott; mikor művészbarátja egyszer ismét nála időzött, egy rabszolga avval a hírrel rontott be, hogy ég a Praxiteles háza. A mester haza akart rohanni s ijedten kiáltott föl, hogy hiába dolgozott, ha satyrját és Erosát a tűz elpusztítja. Phryne erre megnyugtatta szeretőjét és az Erost választotta, melyet aztán szülővárosának, Thespiainak ajándékozott oda·

Többen a nápolyi múzeumnak egy szárnyas Erosát s az evvel rokon, úgynevezett centocellei Erost (a Vatikánban, 417. kép) akarják a thespiai szoborra visszavezetni, melyet olyképen kell kiegészítenünk, hogy bal kezét a földre támasztott íjra nyugtatja, míg lecsüngő jobbjában nyilat tartott; az isten gyermekifjú képében ábrázoltatik, kinek ábrándos tekintete elárulja, hogy maga is érez és ébreszt szerelmet; egy görög epigramma szerint „többé nem nyíllal, szemmel igéz meg Eros". A művésznek egy másik nagyhírű Eros-szobrát, melyet Parion városa számára dolgozott, csak éremképekről ismerjük.

Praxiteles-nél a meztelen testrészletek remek mintázásával vetekedik a



417. kép. A Centocelleből való Eros. Márvány. (Roma, Vatikán.)



418. kép. A Gabiiból való Artemis. Márvány. (Párizs, Louvre.)

draperia természethű kezelése és tökéletes technikája (411. kép); e tekintetben is nagy hatást gyakorolt az utókorra. Ruhás istenszobrai közül úgy látszik kettő jutott ránk másolatban: a vatikáni szakállas Dionysos (az ú. n. Sardanapal) és a gabii Artemis (418. kép), melyet Studniczka a brauroniai Artemisnek akropo-



414. kép. Knidosi Aphrodite. Márvány. (Roma, Vatikán.)



415. kép. Apollon Sauroktonos. Márvány. (Roma, Vatikán.)



416. kép. Pihenő Satyr. (Roma. Museo Capitolino.)

lisi templomképével azonosít. Az istennőt, ismét genreszerűen, fiatal leány képében ábrázolja, aki járás közben kecses mozdulattal erősíti meg vállán köpenyét, amely alatt kettősen övezett, finomszövetű chitonjának gazdag redőzete látható. A chitonnak nedves ruhaként való kezelésével (v. ö. 394. kép) fölhagytak Praxitelesék. A IV. század ruhastilusának szép példáját szolgáltatják a Mantineia-ban talált basis egyik lapjának (419. kép) múzsái. A fönnmaradt három reliefes lap nem tartozott (mint azt Pausanias erőltetett magyarázata alapján állítják) a mester mantineiai Leto-szobrának talapzatához, hanem egy zenei előadások céljaira szolgáló pódiumot diszítettek; művészök azonban kétségkívül Praxiteles iskolájából került ki. Két nevezetes fejről kell még megemlékeznünk az athéni mesterrel



419. kép. Múzsák, márványrelief a mantineiai talapzatról. (Athén, Nemzeti múzeum.)

kapcsolatban. Az első egy eleusisi helyi istennek, Eubuleus-nak szobráról való (Athéni nemz. múzeum) s némelyek szerint Praxteles-nek eredeti munkája, a másik a Ludovisi-féle gyűjteményből származó kolosszálisméretű Hera-fej (420. kép), mely ugyan késő, római korú munka, de a haj elrendezésében, a homlok és áll képzésében valamely praxitelesi Hera-kép utánzásának tetszik. Bájt és méltóságot egyesítő szépségét már Winckelmann, Göthe, Schiller és Humboldt dicsérték lelkes szavakkal. Praxiteles-nek fiai, az ifj. Kephisodotos és Timarchos, szintén neves szobrászok voltak, az íroknál említett műveik azonban veszendőbe mentek. A praxitelesi iskola alkotásai közé tartozik az ephesosi Artemis-templom reliefdíszes oszlopai közül fönnmaradt (jelenleg a British Museumban levő) részlet, melyen a szárnyas ifjú képében ábrázolt Halál, Alkestis és Hermes látható.

Az ifjabb attikai szobrásziskolának másik nagy mestere Skopas volt, aki mint építőmester is kivált (v. ö. 219. l.). Paros szigetéről származott, valószínűleg Aristandros szobrásznak, Polykleitos munkatársának, volt fia. Első műveit a Peloponnesos szentélyei számára dolgozta, azután Athénben telepedett le s az attikai művészetnek lett nagyhírű, a régiektől Pheidias és Praxiteles mellé sorozott vezére; életének utolsó szakában Kis-Ázsiába ment s részt vett az ott kínálkozó nagy művészeti munkákban. A Kr. e. IV. évszázad első felében virágzott, működésének határait két adat jelöli meg pontosabban: ő vezette a 395-ben leégett tegeai Athena-templom újjáépítését, öreg korában pedig közreműködött a 351-ben meghalt Maussolos király síremlékének szobrászati diszítésében.



420. kép. Hera Ludovisi. Márvány. (Roma, Museo Nazionale.)

Skopas jellemzésénél eredeti művek avagy biztos másolatok híján az irodalmi kútfők szolgáltatta adatokból és néhány silány éremképből kell kiindulnunk. Ezek azonban csak művészetének tárgyairól és szelleméről nyujtanak tájékoztatást. Stílusának ismerete egyik fiatalkori művének töredékes maradványain, a tegeai templom oromcsoportozataiból származó két fejen alapszik, amelyek minden csonkultságuk ellenére oly sajátos, jellegzetes stílust mutatnak, hogy ezen a nyomon haladva néhány szobrot több-kevesebb valószinűséggel lehetett ő reá vonatkoztatni.

Műveinek hosszú sora idealisztikus irányú szobrásznak tünteti föl Skopast: majdnem kizárólag isteneket, hősöket s a mithologia körébe tartozó allegoriákat dolgozott egyes szobrokban és csoportozatokban; portrait-, atléta- avagy genre-szobra nincsen. — Kedvelt anyaga a márvány, a bronzot csak ritkán alkalmazza. Alakjainak tartásában és arcvonásaiban mesterileg fejezte ki a lélek érzelmeit, különösen annak hevesebb megnyilatkozásait, a szenvedélyeket, a pathoszig fokozott kitöréseket s így előfutárja a pathetikust kedvelő pergamoni szobrásziskolának. Enemű szobrai közül leghíresebb „őrjöngő bacchansnő“-je, aki Kallistratos részletes leírása szerint széltől lengetett hosszú ruhában, meztelen karokkal, hátravetett fejjel, zilált hajjal rohan előre, kezében a szétszakított kecskével, „mint kit a mámora hajt“. Amellett azonban a kedélyi élet legfinomabb árnyalatait is tudta plasztikailag jellemezni, amint ezt a megarai Aphrodite-templomban főlállított allegorikus szobrai bizonyítják, amelyekben Erost a (szerelmet), Himerost a (szerelemi bűbájt) és Pothost (a szerelmi vágyakozást) ábrázolta. Szobrainak életteljességéről fogalmat nyujt az a két, valószinűleg Skopas vésőjétől származó fej, mely a tegeai templomnak keleti, a kalydoni

vadászatot tárgyaló ormából való (a nyugati oromzatot Achilles és Telephos harca díszítette). 421. képünkön a jobban konzervált fejet közöljük. Mennyi gyötrelem, mennyi szenvedés szól hozzánk ebből a heves mozdulattal hátraszegett fejből, fájdalmas, könyörgő tekintetéből! Érdekes az arc képzése, mely a praxitelesi oválisi tipushoz képest szélesebb, csontosabb; legjellemzőbb azonban a szem: mélyen fekszik és hatásos keretbe van foglalva, felső részeire árnyékot vet az erősen kidomborodó szemöldök, melynek húsos oldalvégződése a szemhéjnak külső felét teljesen eltakarja. Ezt az érdekes fejtipust mutatja a Lansdowne-féle Herakles (422. kép) is, melyben némelyek a Skopas peloponnesosi korszakába tartozó sikyoni Heraklesnek másolatát sejtik; a test formái még polykleitosi hatást árulnak el, tartása azonban a doryphorosénál szabadabb és elevenebb.



421. kép. Tegeából való fej. Márvány. (Athén, Nemzeti múzeum.)



422. kép. Herakles. Márvány. (London, Lansdowne-gyűjt.)

Skopas merész újító volt. Ő ábrázolta először, Praxiteles-t megelőzve, ruhátlanul Aphroditét; Achilles testének a boldogok szigetére való szállítását tárgyaló nagy csoportozatával pedig bevitte a plasztikába a tenger isteneit és szörnyeit (tritonokat, nereidákat; delfineket, vízilovakat stb.), melyeket annyira kedvelt a hellenisztikus kor ízlése. Ujítónak nevezhető azért is, mert oly motivumokat, melyeket eddigelé csak a festészet és a relieffaragás használt, a kerek szobrászatban értékesített. Ilyen pl. a föltámasztott lábnak motivuma, amelylyel érемképek tanusága szerint Apollon-Smintheust (az egérölőt) ábrázolta: az isten jobblábát egy kis emelkedésre helyezi, úgy, hogy az a térdnél derékszöget képez, felső testével meg erősen előrehajol és a kezében tartott babérággal az egeret lesi. Ha a Ludovisi-féle gyűjteményből származó Ares (423. kép), melynek feje stilisztikai tekintetben a tegeai fejekkel rokon, csakugyan Skopas-nak Pliniusnál említett ülő Aresével hozható összefüggésbe, oly értelemben, hogy a Skopas-féle kolosszális szobor-

nak hellenisztikus korabeli művésztől készített kicsinyített utánzata, illetőleg egy ilyen késő utánzatnak római másolata, akkor érdekes motivuma (a fölhúzott térdnek mindkét kézzel való átkulcsolása) szintén mesterünknek újításai közé tartozik; nem mintha ő találta volna föl azt, hanem csak annyiban, hogy a Parthenonfríz egyik istenének jellemző helyzetét a kerek szobrászatban meghonosította. Ez a helyzet kitünően illik Areshez, a harcok nyughatatlan istenéhez: méltó-



423. kép. Ares Ludovisi. Márvány. (Roma, Museo Nazionale.)



424. kép. Lantverő Apollon. Márvány. (Roma, Vatikán.)

ságáról szinte megfeledkezve ül előttünk hanyagul, amint éppen jól esik neki, figyelmesen néz a távolba, nem is pihen, hanem csak kis szünetet tart ádáz munkája közben: kardját hüvelyébe rejtve tartja kezében. A lábainál látható kis Eros, mely a hatalmas lendülettel megkomponált alak stílusától teljesen elüt, nem tartozott eredetileg a szoborhoz, hanem a római másolónak toldása, aki korának gondolkozása szerint Aresben Aphrodite szeretőjét látta, holott szobrunk művésze nyilvánvalóan nem a szerelmes, hanem a harcokban fáradhatatlan, tettre vágyó istent akarta megtestesíteni.

Skopas-nak ruhastilusáról adhat fogalmat a lantverő (Kitharodos) Apollonnak szobra (424. kép), melyben valószinűleg a rhamnusi templom számára készült istenképének birjuk másolatát. Apollon énekelve és lantján játszva jelenik meg előttünk, bőredőzetű, szépen omló ruhában; egész lényét, arcát és tartását áthatja zenei lelkesedése. Szokatlan, templomképnél eddig nem tapasztalt vonás, hogy a művész az istent élénk mozgásban állítja szemünk elé. A IV. és V. század művészete közt levő különbséget csattanósan tüntette föl Pheidias-nak és Skopas-nak az olympiai szent kerületben egymás mellett fölállított két Aphroditéje: míg az V. századnak nagy mestere Aphrodite Uraniának, az „égi", a tiszta szerelem istenasszonyának emelt szobrot, addig IV. századbeli utódja Aphrodite Pandemost (= mindenkié), a földi, a kéjes szerelem istennőjét örökítette meg bronzból



425. kép. Részlet a halikarnassosi Maussoleion frízéből. Márvány. (London, Brit. Museum.)

készült szobrában, mely Aphroditét elisi érmek képe szerint kecskebakon nyargalva ábrázolta. Skopasnak egyéb, csak irodalmilag ismert művei közül egyik ephesosi szobra „Leto és Ortygia, karjain a kis Apollonnal és Artemisszal" érdemel figyelmet, mint amely bizonyítékot szolgáltat arra nézve, hogy mesterünk a gyermek és felnőtt csoportosításának kedvelt témáját (v. ö. 410., 411. kép) szintén földolgozta.

Nem lehet célunk a különböző múzeumok mindazon szobrainak méltatása, amelyek némely archaeologus ítélete szerint a skopasi stilusnak jegyét viselik magukon (pl. a vatikáni Meleagros és rokonai, az athéni nemzeti múzeumnak 182. sz. Aphrodite-feje, az ú. n. capuai Psyche Nápolyban, Hypnos Madridban és Londonban stb.), meg kell azonban emlékeznünk a halikarnassosi Maussoleion (225. l.) szobrászati díszének maradványairól, mert ezekben a Skopas-féle attikai szobrásziskolának egykorú, eredeti művei jutottak reánk. Az erősen megrongált töredékek különböző méretű kerek szobrokból (a királyi pár kolosz-

szális szobrai, ázsiai öltözetű lovasnak, oroszlánoknak és a négyes fogatnak torsói) és három fríznek maradványaiból állanak; az utóbbiak közül a kentauromachiát tárgyaló valószinűleg a cellafal felső részén volt alkalmazva, az amazonok csatája az oszlopsor gerendázatát, a kocsiversenyes fríz az alapépítményt diszítette (v. ö. 317. kép). Plinius adata, hogy az épület négy oldalának domborműveit más-más művész (a keletit Skópas, a többi hármat Bryaxis, Leochares és Timotheos) faragta, ilyen alakjában nem sok hitelt érdemel, mert a frízek egymás között mutatnak ugyan különbségeket, egyébként azonban minden egyes fríz egységes



426. kép. Maussolos. Márvány. (London, Brit. Museum.)



427. kép. Niobe és leánya. Márvány. (Firenze, Uffizi.)

stilusú és szerkesztésű alkotás, ami persze nem zárja ki, hogy a kivitelnél épp úgy, mint a Parthenonfríznél, több kéz működött közre s így legfölebb annyit engedhetünk meg, hogy minden egyes fríznek más-más volt a mestere. Lehetséges, hogy a négy attikai művész az épületet diszítő számos kerek szobornak elkészítését osztotta föl a Pliniusnál olvasható külső szempont szerint, melyet azután a késő kornak ciceronéi a frízekre is kiterjesztettek. A frízek között legszebb az amazonomachia, melyből 17 lap maradt fönn. Az ábrázolt harcnak vad szenvedélyességét szemlélteti a 425. képünkön látható részlet: a csatából hátráló amazon

lován megfordulva üldözőire még menekülése közben is egyre röpíti nyilait; mellette egy görög harcos energikus védelmi állásba helyezkedvén várja fejszével támadó ellenfelének csapásait. Az összehasonlításra önként kinálkozó phigaleiai frízzel (401. kép) szemben ez a mű még nagyobb változatosságot, még hevesebb mozgalmasságot tüntet föl; a csoportokra bontott harc alakjai azonban nem oly sűrűn állanak egymás mellett, mint amott; a test idomai az attikai szobrászat karcsúbb arányai szerint vannak megmintázva. A IV. század művészeti irányának megfelelően a harc szenvedélyessége nemcsak a test tartásában, hanem az arc vonásaiban is jut kifejezésre; azonkívül az érzéki hatásra való bizonyos törekvés is érezhető abban, hogy az amazonok idomait az oldalt fölhasított ruha vagy részben, vagy néha majdnem teljes meztelenségében láttatja. A síkból erősen kiemelkedő domborművek hatását egykoron a polychromia is fokozta. Maussolosnak (77 darabból öszszeállított) kolosszális szobra (426. kép) valószínűleg a kisázsiai Pythiosnak (224. lap) műve. A rövidre nyírt szakállal, bajuszszal, leomló hosszú hajjal ábrázolt király a barbár tipus plasztikai kifejezésének első példája; draperiája nagy realizmussal van megfaragva, amennyiben rajta még a ruha összehajtogatásából eredő ráncok is jelezvék. Maussolos és feleségének szobra az épületet koronázó négyesfogaton volt elhelyezve: íme, itt találjuk először alkalmazva a monumentális díszítő művészetnek azt a motivumát, melyet a római császárok diadalíveik quadrigáiban annyiszor utánoztak.



428. kép. Ifjú márványtorsoja Subiacoból. (Roma, Museo Nazionale.)

Hol Skopas-nak, hol meg Praxiteles-nek tulajdonították már az ókorban a Niobidák szoborcsoportozatát, melyet Sosius római hadvezér hozott volt (33-ban Kr. e.) Kis-Ázsiából Rómába és az általa épített Apollon-templomban állított föl.

A csoportnak majdnem valamennyi alakja másolatban jutott ránk, legtöbbjét 1583-ban ásták ki Rómában, ahonnan azokat két évszázaddal később a firenzei Uffizi-gyűjteménybe szállították át s néhány másutt talált szoborral kiegészítve külön teremben helyezték el. Egyes alakok kópiái más múzeumokban is találhatók. A nagy kompozició, mely eredetileg úgy látszik 16 alakból (Niobe, 7 fia, 7 leánya és a paedagogusból) állott, azt a jelenetet ábrázolja, amikor Apollon és Artemis lenyilazzák Niobénak, a thebai király feleségének gyermekeit; Niobe ugyanis 14 gyermekével büszkélkedvén, gúnyolta anyjukat, Leto istenasszonyt, hogy annak csak egy fia és egy leánya született. A szoborsor egyes alakjainak elrendezése csak nagyjából biztos. A középső helyet a szerencsétlen anya (427. kép) foglalta el, mint azt a többi szoborét fölülhaladó méretei már külsőleg is jelezik. Niobe elébe sietett hozzámenekülő legkisebb leányának s azt jobbjával magához szorítván bal vállán védőleg húzza föl ruháját; mérhetetlen fájdalmát eláruló tekintetét szemrehányólag emeli a kérlelhetetlen istenek felé. (A Niobefej legszebb kópiája lord Yarborough Brocklesby-Parki gyűjteményében van). Az anya erőteljes, érett, idomai hatásos ellentétben állanak a kis leány gyöngéd testével. A főalaktól jobbra-balra következik a többi gyermek, akik a gyilkos nyilak elől menekülve keresnek oltalmat anyjuknál vagy halálra sebesülve rogynak össze, egy fiú meg már halottan terül el a földön. A drámai elevenségű csoportozat egyes alakjai tartásukban és arcukban a rémületnek és a fájdalomnak különböző fokait a legnagyobb változatossággal, de még minden túlzástól menten fejezik ki; a jelenet szörnyű voltát enyhíti a testvéri szeretet megnyilatkozása, az egyik fiú pl. előtte összeesett nővérét széttartott köpenyével igyekszik oltalmazni; a hozzámenekült legkisebb fiú életéért remegő paedagogusnak alakja is megható. Sok találgatásra adott alkalmat az a kérdés, hogy hol volt a Niobidák sora eredetileg fölállítva. Templom ormát diszítő csoportozat semmi esetre sem lehetett; minthogy pedig az egyes szobrok csak szemközti nézetre vannak komponálva a szabadban való elhelyezésre sem gondolhatunk. Legtöbb valószinűséggel bír az a föltevés, amely szerint a Niobidák szimmetrikus elrendezésben valamely templom vagy monumentális síremlék oszlopközeit diszítették. A szobrok stilusában úgy Praxiteles mint Skopas művészetének sajátságai ismerhetők fel s azért a szerzőség vitás kérdésében azoknak kell igazat adnunk, akik az eredeti művet a IV. század valamely névleg ismeretlen, de mindenesetre kiváló, a fentemlített attikai mesterek körébe tartozó szobrásznak tulajdonítják. Meg kell még említenünk, hogy a vatikáni múzeumnak remek draperiája miatt méltán csodált, ú. n. Chiaramonti-féle Niobidája nem illeszthető a többi másolat sorába, mert későbbi korú, t. i. a csoport egyik tovasiető leányának hellenisztikus ízlésben átalakított utánzata. Niobidának magyarázták némelyek a Subiaco-ban talált torsót (428. kép), de sem ez, sem a számtalan egyéb értelmezés nem kielégítő. A márványfölület megmunkálása rajta oly finom és eleven, hogy a torsóban eredeti görög művet sejtettek; ez azonban túlzás, mert az esetlen támasz és a térdnek az alappal való különös összekapcsolása valószinűvé teszik, hogy a szobor valamely bronzműnek kópiája, bár mindenesetre elsőrangú kópia, melyet formáinak puha és telt mintázása, életteljes

mozdulata közel rokonságba hoz a IV. század két nagy attikai mesterével.



429. kép. Leochares Ganymedesének márványmásolata. (Roma, Vatikán.)

Skopas-nak halikarnassosi munkatársai közül kimagaslik Leochares. Működése Nagy Sándor korába nyulik át, mint azt azok a szobrai bizonyítják, melyekkel Görögország meghódítóját dicsőítette: az olympiai Philippeion (203.1.) számára készítette Nagy Sándornak, szüleinek és nagyszüleinek chryselephantin képmásait; Lysippos-szal együtt pedig érccsoportot dolgozott Delphibe, mely a világbíró makedon királyt oroszlánvadászaton ábrázolta. Igen keresett arcképszobrász volt; több ilynemű munkájának föliratos basisa ránk is jutott. Műveinek legnagyobb része azonban istenkép: forrásaink három Zeus-, három Apollon- és egy Ares-képéről tesznek említést; a mithologia körébe tartozott Ganymedese is, melynek másolatát a vatikáni múzeum (Galleria dei Candelabri) egyik szobrocskájában (429. kép) ismerték föl Plinius leírása alapján: „Leochares készítette a sast, amely érzi, hogy mit rabol el Ganymedesben és kinek hozza azt, s azért a fiút ruhája fölött, kíméletesen fogja karmaival“. A sas t. i. Zeusnak parancsa szerint cselekszik, aki megszerette a szépségéről híres királyfit. Művészünk ezt a kényes tárgyat, melyet nyilvánvalóan a festészet nyujtotta példák után dolgozott, oly komolyan fogta föl, hogy a csoportozat láttára érzéki tartalmáról megfeledkezve csakis a lebegés, a fölfelé szállás nehéz problémájának szerencsés megoldására gondolunk. A fölfelé való mozgást jelzi a madárnak és áldozatának fejtartása, valamint a helyesen kiegészített kutyának a magasba irányzott tekintete; Ganymedes megkönnyíti a sasnak munkájat azáltal, hogy bal lábával eltaszítja magát a fától. A támaszul használt fatörzs, mely a szobor bronz eredetijénél sem hiányozhatott, mint a kompoziciónak szerves része, a jelenet helyét közli velünk: a fiú ennek a fának tövében fuvolázott s az elrablás pillanatában a földre ejtette sípját. Az újabb kutatás (Winter) kiderítette, hogy a görög szobrászatnak egyik legnépszerűbb emléke, a XV. század végén Rómától nem messze talált és a Vatikán

Belvedere nevű termében fölállított Apollon (430. kép) minden valószinűség szerint LEOCHARES egyik művének (késő római korú) másolata. Bal kezét és jobb alsó karját Michel-Angelo tanítványa, Montorsoli, egészítette ki; az előbbit helyesen, amennyiben az isten kezében tényleg íjat tartott, jobb kezébe (mely előbbre nyult) azonban szalagos babérkoszorút kell képzelnünk. Az íj a messzelátó istent jellemzi, ki nyilaival elűzi a sötétséget és legyőzi a gonoszságot; a babérág pedig az isten engesztelő, gyógyító természetének jelvénye. Ily tulajdonságokkal fölruházva jelenik meg előttünk Apollon szépségének meztelen teljében, könnyedt, lendületes járással, amint büszke fejvetéssel tekint győzedelmesen a messzeségbe. Mozdulatának ritmusa, a chlamysnak a mellen való elrendezése, karjainak tartása olyan mint a Ganymedesé, akinek kiegészített bal karja eredetileg nem nyult oly magasra. Dúsfürtű hajának mély alávésése, a karról lelógó ruhának vékonysága és az esetlen támasz bronz eredetire utalnak; a test karcsú formái is sejtetik, hogy ezeket a művész bronz számára mintázta. Evvel az Apollonnal rokon elegáns tartást és föltünő karcsúságot, valamint egyéb stilisztikai hasonlóságokat (a nyak képzésében, a fül melletti fürtök elrendezésében) tapasztalunk a Louvrenak, előbbi fölállításának helyéről versaillesinek nevezett Artemisénél (431. kép), mely az istennőt vadásznőhöz illő kurta chitonban, oldalán a (hagyományosan agancsdíszű) nőstényszarvassal ábrázolja. Ez a szobor ha nem is éppen LEOCHARES-nek, de mindenesetre valamely attikai kortársának művét őrizte meg számunkra másolatban. LEOCHARES után készült kópiát sejtenek némelyek a müncheni Glyptotheknak Sándor képmásában, mely a nagy hódítót heroikus meztelenségben ábrázolja, sziklára támasztott jobb lábbal, előrehajló felsőtesttel; energikus, nemes arcvonásokkal.



430. kép. A belvederei Apollon. Márvány. (Roma, Vatikán.)

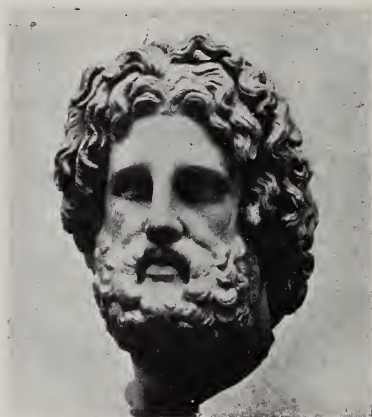
A Maussoleion szobrászati díszítésében közreműködő Bryaxis a IV. század második felében virágzott; aligha tévedünk, ha őt Skopas tanítványának tartjuk. Az ókorban nagyra becsülték, egy római író a Pheidias után következő legjelesebb szobrászok fölsorolásánál Polykleitos, Praxiteles és Lysippos mellett említi az ő nevét; föltünő dolog, hogy e rangsorból hiányzik Skopas, akit, úgy látszik, csak Augustus kora óta soroztak a görög szobrászat klasszikus mesterei közé. Művészetének megismerésére elégtelen alap az a nevével hitelesített, három domborműves lovast mutató márványbasis (az athéni nemzeti múzeumban), mely pályájának kezdetéről való, az attikai díszítő szobrászat stilusában dolgozott jelentéktelen kis munka; az írókból ismeretes műveiről pedig eddigelé még nem sikerült másolatot fölfedeznünk. Athéni tartózkodása idejébe kell soroznunk Asklepios és Hygieiának megarai szobrait; majd elkisérte mesterét Halikarnassosba s azontúl a Kelet városai számára dolgozott: a knidosiaknak készített egy Dionysost, a rhodusiaknak öt kolosszális istenképet; Sziriában, Daphnéban állott egy akrolith-technikájú (239. l.) Apollon-szobra, mely az istent éremképek szerint hosszú ruhában, lanttal kezében ábrázolta. Műveinek jó része a diadochus fejedelmek megbízásából készült, így pl. Seleukosnak (ki 312-ben vette föl Sziria királyának nevét) képmásai vagy Serapis-szobra Alexandriában, melylyel a hellenisztikus korban nagyon kedvelt új istentípust teremtett meg.



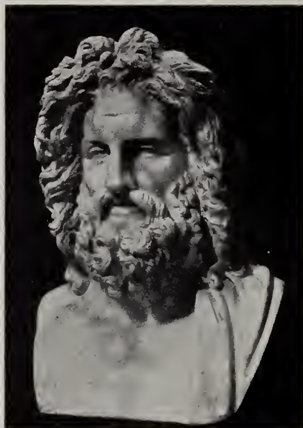
431. kép. A versaillesi Artemis. Márvány. (Párizs. Louvre.)

A két utóbb említett szobrászszal ellentétben Timotheosnak halikarnassosi tevékenysége (épp úgy mint Skopasé) pályájának végére esik. Ezt abból a körülményből következtetjük, hogy már a század hetvenes éveiben részt vett az epidaurosi Asklepios-templom (219. l.) szobrászati díszítésében. Az Asklepios-templom föliratos számadása elmondja, hogy az oromfalak díszének mintáit az athéni Timotheos készítette 900 drachmáért (ugyanannyi Kor.) s hogy ugyanő az egyik tympanon akroterionjainak faragásáért 2240 drachmát kapott. Ezekből az akro-

terionokból ránk maradt két egymással szemben lovagló nereida (a nyugati homlokzatról) az athéni múzeumban; ugyanennek a gyűjteménynek két más szobra: egy bokrosodó lovon ülő, kezében baltát forgató amazon és egy másik amazon, ki sebesülten hanyatlik le lováról, a nyugati oromfal szobordíszéből való, melyről tudjuk, hogy az amazonok harcát tárgyalta. Mindezek a kiváló szépségű szobrok stilisztikailag egészen közel állanak a Niké-templom (288. l.) reliefjeihez. Az Asklepios-templomnak chryselephantin szobrát a parosi Thrasymedes készítette. Mint valamennyi chryselephantin szobor, ez is elveszett; fogalmat alkothatunk azonban magunknak róla egyrészt epidaurosi ezüstpénzek, másrészt azoknak a pentelei



432. kép. A melosi Asklepios. Márvány. (London, Brit. Museum.)



433. kép. Zeus Otricoli. Márvány. (Roma, Museum.)

márványból készült reliefeknek alapján (Athénben, Nemz. múzeum), melyek nyilván a Thrasymedes-féle szobor után készültek és Pheidias olympiai Zeusának hatását sejtető módon ábrázolják Asklepiost: trónusán ülve, amint baljában botot tart s jobbját egy kígyó fején nyugtatja, lábánál kutya hever.

Ezen reliefképekkel rokon a Melos szigetéről származó Asklepiosfej (432. kép), mely meglett korú, dúshajú, szakállas-bajuszos férfi képében jeleníti meg az istent. Ugyanígy ábrázolták Zeust is, mint ezt az Otricolinál talált kolosszális márványfej (433. kép) szemlélteti, mely valamely IV. századbeli templomkép után készült római korú másolat. A két tipust az arckifejezés különbözteti meg egymástól: Asklepios nemes, fiatalos frisseségű vonásai a gyógyítás istenéhez illő jóságot, kegyességet árulnak el; Zeus arca pedig uralkodói szigorúságot, elmélkedő bölcseséget tükröztet vissza; nyugalma csak látszólagos, amennyiben a

művész a realisztikusan dolgozott formákban (a homlok mély barázdája, szemöldökök különböző képzése stb.) már előre jelezte azokat a változásokat, amelyekre ez az arc képes és így a pheidiasi típus egyszerű, mozdulatlan fönségét kora ízlésének megfelelően olyképen fejlesztette tovább, hogy az isten arcáról leolvashatjuk az indulatokat, melyek rajta megjelenhetnek. Mindkét fej az ifjabb attikai iskolai körébe tartozik. Ugyanezen iskola skopasi csoportjának egy kiváló, sajnos névtelen mestere faragta Demeternek remek szobrát (434. kép), mely egykor az alvilág isteneinek szentelt kerületben volt fölállítva Knidos szigetén. A szobor két darabból van összeillesztve, költségkímélésből silányabb fajta márványt alkalmaztak a testhez és csak a fejet dolgozták ki drága parosi kőből. Az istennő gazdag redőzetű köpenybe burkoltan ül előttünk méltóságteljesen; széles formái anyai természetének felelnek meg; haját hátul gyászfátyolként borítja ruhája. Legszebb az arc: ebbe életet, lelket lehelt bele a művész az által, hogy kiválasztotta és megérzékítette Demeter jelleméből azokat a vonásokat, melyek őt szívünkhöz közel hozzák, az anyai szeretetet, az elrablott leányáért (Persephoneért) való bánkodását; kivált ajkán és szemében látni ezt a csöndes, sóvárgó fájdalmat; az istennő nem nézi a feléje közeledőket, nem várja azok hódolatát, hanem gyászos gondolataival lévén elfoglalva a messze távolba irányítja bánatos tekintetét.


434. kép. A knidosi Demeter. Márvány. (London, Brit. Museum.)

Az istenkép mellett előkelő helyet foglal el a IV. század művészetében az arckép. Az arcképes szobrászat nagy virágzásnak indult, amikor rendes szokássá vált, hogy a kiváló embereket, az államférfiakat, szónokokat, filozófusokat és írókat nyilvános helyen felállított emlékszobrokkal tisztelték meg és a mult nagyjainak is emeltek ilyen emlékeket. Föl kell azonban említenünk azt a sajátságos tüneményt, hogy maguknak a művészeknek a közelismerésnek ily formában való megnyilatkozása nem jutott osztályrészül. Múzeumainkban százával bírjuk a görög közélet és irodalom jeleseinek arcképét, egy-egy kiválóbb írónak vagy filozófusnak szobra néha 20—30 másolatban is jutott ránk; a görög képzőművészetek nagy mestereinek arcvonásait ellenben nem őrizte meg számunkra semmiféle emlék; nincs is tudomásunk róla, hogy szobrásznak avagy festőnek közköltségen valaha szobrot emeltek volna.

Az V. századnak a tipikust kedvelő szobrászai az ábrázoltak külsejét az egyéni vonások elhanyagolásával megnemesítve, a valóságnál szebben, idealizálva adták vissza (v. ö. 396. kép). Említettük azt a reakciót, melyet ezen iránynyal

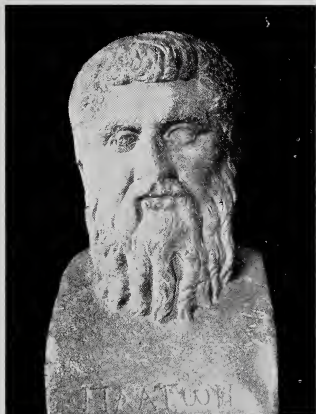
szemben Demetrios (294. l.) képviselt. A művészet természetes fejlődése szerint a IV. században fölhagytak az idealizálással és mindenekelőtt élethűségre, hasonlóságra törekedtek a személyek ábrázolásánál. Kezdetben csak a külső emberről adtak hű, egyéni vonásokkal jellemzett képet, csakhamar azonban figyelmet fordítottak a század művészi irányának megfelelően a belső emberre is; megteremtették a művészi, a jellemarcképet, mely az ábrázoltnak vonásaiban, egész tartásában ki akarja fejezni az illetőnek lelkét, szellemi jelentőségét. Ez utóbbi csoporthoz tartoznak az ideális arcképek is, melyekben a régi kornak természet után nem mintázható nagyjait, egy Homerost, Sapphót, kiknek külsejéről csak néha jegyzett föl a hagyomány egy-egy vonást, ábrázolták képzeletből, iparkodván azokat a mithoszban, hagyományban élő s műveikben megnyilatkozó jellemüknek legmegfelelőbb módon megtestesíteni.

Az idealizáló és a realisztikus arckép közötti átmenetet képviseli a nápolyi múzeumnak kettős hermája (435. kép), melynek bal feje Herodotosnak, a perzsa háborúk írójának, jobb feje Thukydidesnek, a peloponnesosi háború történészének arcvonásait örökítette meg az utókor számára. A hermák rendszerint szobrok után készültek; ilyeneken alapszik a nápolyi herma is, mely a IV. század első felébe tartozó görög műnek római művész kezétől eredő másolata. Herodotos feje talán arra, a halikarnassosi gimnáziumban fölállított ércszoborra megy vissza, amelylyel ez a kisázsiai város nagy fiát megtisztelte; a Thukydides-képnek egyes realisztikus vonásai szintén hiteles arcképek után történt mintázást tételeznek föl. Mindkét fej stilusa alapján az ifjabb attikai iskola valamely szobrászának tulajdonítandó. Winter Silanionra gondol, aki a IV. század közepe táján működött.

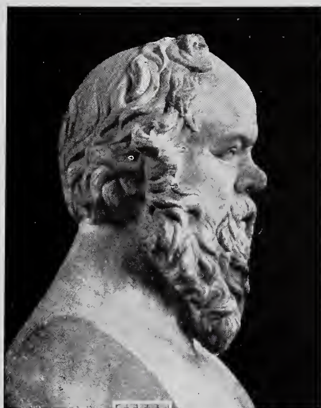


435. kép. Herodotos és Thukydides. Márvány. (Napoli, Nemzeti múzeum.)

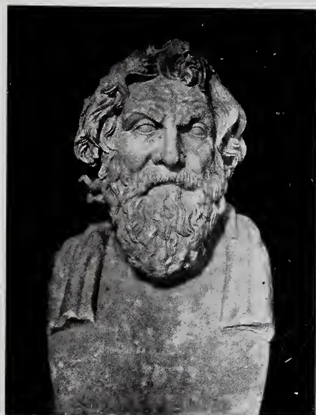
Ez a Silanion irodalmi kútfőink szerint néhány atléta szobron kívül főleg arcképszobrokat dolgozott. Ideális jellegűek voltak Achilles és Theseus képmásai, továbbá haldokló Jokastéja, kinek arcán ezüstnek a bronzhoz való keverése vagy fölrakása által fejezte ki a halál sápadtságát; azonkívül Korinna és Sappho költőnők szobrai. Az utóbbi Cicero idejében, ki magasztalólag szól szépségéről és finom kidolgozásáról, Syrakusai városházát díszítette, onnan rabolta el Verres. Úgy látszik, hogy ennek a műnek másolata a Villa Albani Sapphoja (436. kép); profiljában, a főkötőszerűen hajára csavart szalagdíszben és a fül mellett előrenyúló fürtben ugyanis



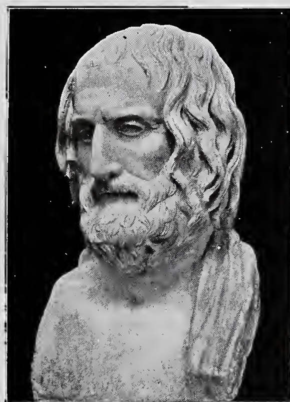
437. kép. Platon. Márvány (Berlin.)



438. kép. Sokrates. Márvány. (Párizs, Louvre.)



439. kép. Antisthenes. Márvány. (Roma, Vatikán.)



440. kép. Euripides. Márvány. (Napoli.)



436. kép. Sappho. Márvány. (Roma, Villa Albani.)

teljesen egyezik a híres lírai költőnőnek lesbosi érmeken látható fejével, melyet minden valószinűség szerint a SILANION-féle képmás után véstek.

Kortársai közül Platont és Apollodorost mintázta SILANION. Apollodoros maga is szobrász volt, ki akárhányszor darabokra törte össze műveit, mert nem volt velük megelégedve s azért kortársai el is nevezték őrültnek. Plinius szerint SILANION bronzszobra oly mesterileg fejezte ki művésztársának jellemét, hogy műve az eszeveszettség személyesítésének látszott. Hogy ennek az adatnak nem szabad valami nagy jelentőséget tulajdonítanunk, az kiviláglik a Platon-portraitből (437. kép), melyben minden valószinűség szerint a SILANION-féle szobornak hiteles másolatát bírjuk. A fejnek egyszerű, józan képzése igazolja, hogy művészünk még nem tudott a szó valódi értelmében vett jellemképet készíteni: becsületesen, a természethez híven másolta Platonnak vonásait, anélkül azonban, hogy azokban velünk a nagy gondolkodónak fenkölt szellemét és lelkét éreztette volna.

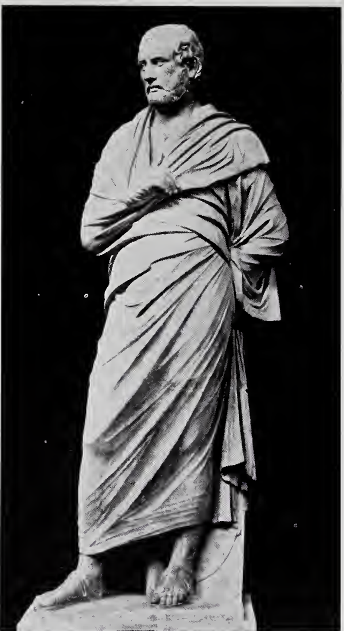
Híres arcképező szobrász volt a korinthosi EUPHRANOR (370—330 közt), ki a festészet terén is kivált, azonkívül pedig munkát írt a színekről és arányokról. Származása és iránya szerint középhelyet foglal el az attikai és a peloponnesosi iskola között. Szobraiban megjavította a polykleitosi kánont, úgy hogy alakjai véznáknak látszottak, minthogy azonban fejeik és tagjaik még a régi arányokat mutatták, nem érték el a lysipposi kánon karcsúságát. Furtwängler kisérlete, hogy szoboranyagunkból megjelölje a EUPHRANOR-ra visszavezethető darabokat, még sokkal bizonytalanabb, semhogy eredményét itt szóvá tehetnők. Művészünk istenképeken és az Erényt, valamint Görögországot allegorizáló kolosszális szobrokon kívül több arcképet készített, melyek részint történeti személyeket ábrázolnak (II. Fülöp, N. Sándor), részint ideális portrait-k voltak. Paris szobráról a görög forrásokból merítő Plinius azt írja, hogy abban rá lehetett ismerni az istennők birájára, Helena szeretőjére és Achilles megölőjére. Ezt a művet tehát a psychologiai jellemzés valóságos remekének kellene tartanunk, ha nem tudnók, hogy ez is egyike azoknak a művészi adomáknak, melyek csak arról tesznek tanuságot, hogy az ókorban is akadtak írók, kik a művészeti alkotások értelmes méltatása helyett szépen hangzó szólásokkal ámították a közönséget.

A IV. század második felében az arckép valóságos jellemképpé fejlődött. Példa rá S o k r a t e s hermája (438. kép): minden realizmus mellett, melylyel a nagy bölcselkedőnek feltünően rút, a Silenos-tipusra emlékeztető külseje ábrázoltatik, megnyilatkozik ezen arcnak nyugodt, gondolkodó tekintetében, atyai szelíd-

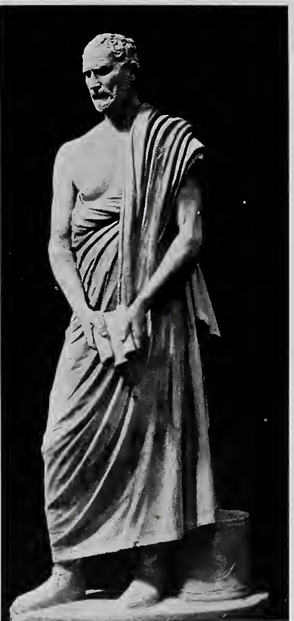
ségű, nemes vonásaiban az a szép lélek, melynek tanítása oly jótékony hatással volt korára és amely magához fűzte Athén ifjúságának és polgárainak legjobbjait. A kifejezésnek ugyanaz az ereje jellemzi Antisthenes hermáját (439. kép), mely fésületlen, bozontos hajú, ráncos homlokú öregként mutatja be a cinikus iskola alapítóját, amint senkivel és semmivel sem törődve, mogorván tekint maga elé. Euripides-nek nápolyi arcképe (440. kép) is híven tükrözteti vissza azokat a jellemvonásokat, melyet az írók a híres tragédiaköltőről följegyeztek, hogy zárkózott, komoly, szkeptikus természetű ember volt, aki még bor mellett sem tudott élcelődni; magas homloka, szemének pillantása elárúlja a szellemes gondolkodót, az életnek éles megfigyelőjét, kinek vonásain azonban már az aggkor nyugalma s bizonyos melancholikus szelídség vált uralkodóvá. Meglehet, hogy ez a herma összefügg avval a szoborral, melyet az athéniek 350—330 között emeltek Euripidesnek, amikor Lykurgos szónok indítványára az ő, Sophoklesnek és Aischylosnak bronzszobraival díszítették a Dionysos-színházat. Valószinű, hogy az utóbbiak közül ránk jutott a Sophokles szobra, abban a kitünő márványmásolatban, mely a lateráni múzeumnak méltán csodált kincse (441. kép). A szobor ugyanis magán viseli a nyilvános emléknek jellegét és a fej képzésében tapasztalható idealizálás folytán oly mű benyomását teszi, mely nem az élet után mintáztatott, hanem a költő halála után keletkezett, amidőn a szobrász az egykorú arcképekből ismeretes és az emlékezetben élő vonások fölhasználásával arra törekedett, hogy a tragédia ünnepelt mesterét jellemének és művei szellemének megfelelően ábrázolja. Sophokles a férfias szépségnek, az attikai eleganciának mintaképe; szellemi fensőbbsége öntudatában büszkén tekint maga elé, tartása előkelő, méltósággal teljes. A test idomait éreztető köpenynek változatos, szép és természetes vonalakban vezetett redőzése a draperia kezelésének valóságos remeke. Evvel a szoborral egykorú a Herculaneumból származó Aischines (442. kép). Felső testének, különösen a karoknak tartásában szorosan hasonlít a Sophokles-szoborhoz, az arc vonásainak visszaadásában azonban az idealizálásnak már semmi nyoma sincsen: a képmás eredetije nyilván a természet után mintáztatott, körülbelül 340 táján, amikor a Fülöp-párti szónok pályájának delelőjén állott. A realisztikus arcképezésnek, mely a külső teljes hasonlóság mellett az érzelmeknek és indulatoknak fokozott mértékben való kifejezésére törekszik, legremekebb alkotása a vatikáni Demosthenes (443. kép), annak a bronzszobornak hiteles másolata, melyet az athéniek 280-ban emeltek a görög szabadság ékesszavú védelmezőjének emlékére. Ide iktatjuk, bár kora szerint valamivel később volna tárgyalandó, hogy Sophokles képe mellett föltüntesse azt a gyors fejlődést, melyet a portrait néhány évtized alatt tett. Az eredeti bronzszobor a különben ismeretlen Polyeuktos-nak volt műve. Szobrunkon (valamint az angolországi Knoleban levő párján) az irattekercset tartó kézpár helytelen kiegészítés, mert Polyeuktos Plutarchos tanúsága szerint Demosthenest egymásba font kezekkel, a belső küzdelem és tépelődés, a néma lemondás gesztusával ábrázolta: ilyen, egy hívebb kópiától származó és szobrunkra teljesen ráillő kézpárt 1902-ben találták is Rómában, a Barberini kertekben. A nagy szónok igénytelen természetességben áll előttünk, külsejére nem fordított gondot, hisz egész élete



441. kép. Sophokles. Márvány. (Roma, Museo Lateranense.)



442. kép. Aischines. Márvány. (Napoli.)



443. kép. Demosthenes. Márvány. (Roma, Vatikán.)



444. kép. Athéni sírkő. Márvány. (Athén, Nemzeti múzeum.)

komoly munkában, folytonos küzdelmekben folyt le, ügyet sem vet ruhájára, mely hanyagul van elrendezve és szabadon hagyja vézna karjait, öreg, sovány, felső testét; ráncoktól átszántott homlokáról, mélyen fekvő szemének komor tekintetéből, összeszorított ajkairól, éles metszésű arcának minden vonásából leolvashatjuk küzdelmes életének egész történetét, vas akaratát, a hazája jövőjőért aggódó lelkének kétségbeesését. Demosthenes arcának minden szépítéstől ment realisztikus mintázása eszünkbe juttatja a LYSISTRATOS-ról följegyzett adatot, mely szerint ez a IV. század végén működő szobrász divatba hozta az élő emberekről gipsz és viasz segítségével vett maszkokat, hogy arcképeinek a legnagyobb fokú hűséget adhassa.

Az attikai plasztikának e században is virágzó ága a síremlék. Legkedveltebb formája a domborművel ellátott stele, melynek architektonikus kerete egyre díszesebb lesz s leggyakrabban templomocska homlokzatához hasonlít. A sírköveken ábrázolt jelenetek tárgya és szelleme a régi maradt (v. ö. 290. lap). „A művész több-kevesebb ügyességgel mindig csak az embereknek egyszerű jelenét ábrázolta s ezáltal létezésüket folytatta és tartóssá tette. Nem kulcsolják össze kezüket, nem tekintenek ég felé, hanem azok, amik voltak, egymás mellett állanak, egymással törődnek; egymást szeretik és ezt a kövek gyakran a mesterember munkáját jellemző ügyetlenséggel, de mindig igen kedves módon fejezik ki". (Goethe.) Megváltozik azonban a képek stilusa, kompoziciója: a relief erősebben domborodik ki, az alakok száma szaporodik, sok stelén egész család ábrázoltatik; a pheidiasi tipikus fejek helyett a kiválóbb daraboknál a portraitszobrászat hatása alatt dolgozott, egyéni vonásokkal jellemzett arcokat találunk, melyekben azonkívül az érzelmek kifejezésére is törekednek. A síremlékek terén kifejtett fényűzés magyarázza azt a tényt, hogy néha elsőrangú művészek, egy PRAXITELES, SKOPAS is fogadtak el ilyen megbízást. Az utóbbi mesternek stilusát árulja el az Ilissos

mellett talált sírkő (444. kép; a relief kerete modern kiegészítés), amely a maga egyszerűségében rendkívül hangulatos és megkapó: az atléta termetű ifjú (a halott) csöndes merengéssel tekint maga elé, oldalán látjuk hűséges vadászkutyáját és kis szolgáját, aki elaludt, mert már nincs dolga; az ifjú mellett áll botjára támaszkodva öreg atyja, aki nem tud betelni korán elhúnyt fia nézésével. A síremléknek ősi formája, a halotti váza (157. l.) most is dívik: egyes sírokra márványból tömören faragott, embernagyságú, karcsú formájú vázákat (amphorák, lekythosok) helyeztek, melyeken festésben vagy lapos reliefben a stelék ábrázolásaihoz hasonló jelenetek vagy elegáns díszítmények láthatók. 445. képünk ú. n. lutrophorost, azaz oly korsót szemléltet, melyben a nászfürdőhöz szükséges vizet hordták. Ilyet hajadon lányok és legényemberek kaptak sírjukra. Sokszor az elhúnyt szobrát állították a sír fölé, ami nem egyéb, mint egy régi görög szokásnak (341. kép) folytatása. A sírszobornak legszebb példája az Andros szigetéről származó ifjú (446. kép), mely a halottat Hermes képében ábrázolja s úgy tartásában, mint kivitelében szembeszökő hasonlóságot mutat Praxiteles-nek Hermesével (411. kép). A síremléknek divatos formái közt fölsorolandók még a szimbolikus jelentésű állatszobrok (szfinx, bika, kutya, oroszlán), ilyenekkel többször találkozunk az athéni Dipylon-temetőben. A csatában elesett harcosok közös sírjára közköltségen állított emléknek rendes dísze az oroszlán volt, melyet, mint tudjuk, a modern plasztika is sokszor utánzott. Leghíresebb antik példája a chaironeiai görög harcosok vitézségét hirdető oroszlán, melyet a görög



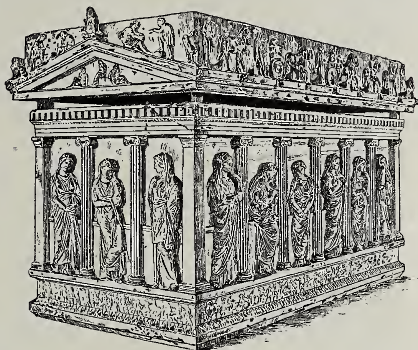
445. kép. Attikai sírváza. Márvány. (Athén, Nemzeti múzeum.)



446. kép. Az Androsból való Hermes. Márvány. (Athén, Nemzeti múzeum.)

archaeologiai társaság csak nem rég állított helyre. Mivel a gazdag családoknak a síremlékek luxusában kifejlődött versengése nagy mérveket öltött és a köznépet is magával ragadta, Phaleronból való Demetrios (ki 317—307 közt intézte Athén ügyeit) szükségét látta annak, hogy az általános elszegényedés korában a költséges és díszes síremlékek emelését törvényhozás útján betiltsa. Az államhatalom ezen beavatkozása egy csapással vetett véget az attikai sírplasztikának.

A sírplasztikával kapcsolatban tehetjük szóvá a reliefdíszszel ellátott szarkofágokat, melyeknek legszebb, a „Gyászoló nők" és „Nagy Sándor szarkofágja" néven emlegetett példái a IV. századbeli attikai szobrászat termékei. Mindkét emlék 1887 óta ismeretes, amikor a régi Sidon (ma Saïda, Föniciában) helyén nagy földalatti sírépületben egész sereg (26) sírládát födöztek fel. A több emberöltőn át használt sírboltok szarkofágjai tanulságosan szemléltetik a kőkoporsónak két, a keleti művészetben régtől fogva alkalmazott változatát: a régebbiek a mumia formájához alkalmazkodván, fedőlapjukon utánozzák az emberi test alakját s a halottnak arcát (anthropoid szarkofágok, v. ö. 196. kép), az ifjabbak a halottak lakásaként fölfogva és fölépítve ház, ill. templom formáját mutatják. A görög s nyomán a római művészet a szarkofágnak ezen utóbbi alakját használta. A „gyászoló nők sírládája" (447. kép) ión pseudoperipteros (4 × 7 oszlopos) templom mintájára van szerkesztve; az oszlopközökben 18 nő látható, akik tartásukban és arcvonásaikban meg-



447. kép. A „gyászoló nők" szarkofágja. Márvány. (Konstantinápoly, Császári múzeum.)

ható, alakonként változó módon fejezik ki a halottért való gyászukat; akár hánynak rokonát megtaláljuk az attikai síremlékek reliefjei és szobrai között; ruhájuk gazdagsága és elrendezése a praxitelesi iskola legjobb draperiás műveire emlékeztet. „Nagy Sándor szarkofágja" (448. kép) a görög szobrászatnak egyik legbecsesebb maradványa; az egyetlen, a virágzás korából származó plasztikai munka, mely épen őrizte meg polychromiáját, s így teljes képet nyújt a görög szobrok hatásáról (XXIII. tábla; v. ö. 241. l.) A pentelei márványból faragott sírláda (mely 3·2 m. hosszú, 2·1 m. magas és 1.7 m. széles) ión templom formájára épült, s e stilus építészeti formáinak (különösen a tetőnek és gerendázatnak) hű utánzása mellett az ión diszítmény egész gazdag skáláját állítja szemünk elé. Különösen szép és érdekes a frízt borító, naturalisztikusan festett szőlőlevélékítmény. Az architektonikus tagozás kereteibe harmonikusan beillesztett reliefek az egyik hosszoldalon (XXIII. t. alsó sor) perzsák és görögök harcát, a másik oldalon

XXIII. t. felső sor és 448. kép) görög meg perzsa előkelőknek oroszlán- és szarvasvadászatát ábrázolják, s ezeknek megfelelően a keskeny oldalokon ismét csata- és vadászjelenet következik. A reliefképek szerkesztése, mely a sűrű csoportosítás ellenére jól áttekinthetően fejezi ki a harc zűrzavarát, a vadászat izgalmát, az alakok tartásának változatosága, a mozdulatok természetessége, az emberi és állati idomok tökéletes és finom mintázása (mely alól csak a kutyaszerűen faragott oroszlán képez kivételt), az arcokban visszatükröződő szenvedélyesség az attikai nagy mesterek legkiválóbb dekorativ művei mellé sorolják a Sándor-szarkofágot. Nagy Sándort ott találjuk úgy a csata, mint az oroszlánvadászat szereplői között (XXIII.



448. kép. Az ú. n. Sándor-szarkofág. Márvány. (Konstantinápoly, Császári múzeum.)

tábla felső sorában és a 448. képben a balfelőli első lovas), — innen ered a szarkofág neve; — mindkét esetben azonban a Sándor-érmek Herakles feje szolgált az ábrázolás alapjául s ez a körülmény (a márvány eredetétől eltekintve) egyik főérvünk, hogy a munkát Attikába utaljuk; mert ha a művész — mint némelyek gondolják — Lysippos körébe tartozott volna, akkor bizonyára a sikyoni mester számtalan hiteles Sándorszobra alapján mintázta volna a nagy királynak arcát. Némelyek a többi alakban hol N. Sándor vezéreit, hol meg a Keletnek egyes híres férfiait vélték felismerhetni; ez azonban ép oly önkényes, alaptalan magyarázat, mint az a kisérlet, mely határozott történelmi eseményekre akarja vonatkoztatni a domborművek ábrázolásait. Itt nincs semmi jogunk egyéni arcképeket, történeti tényeket keresnünk; a reliefek a görög klasszikus művészet szellemében megkomponálva

tipikus alakokkal adnak általános, idealis korképet; bemutatják a Kelet előkelő embereit, amint a nagy hódítóval harcban mérkőznek, majd pedig békében vele együtt vadászgatnak. Hogy kit rejtett magában ez a remek koporsó, azt nehéz megállapítani. A sírbolt, melyből előkerült, valószínűleg a sidoni fejedelmi családnak volt temetkező helye, sírládánk megrendelője tehát valamely sidoni fejedelem lehetett. (Studniczka szerint Abdalonymos, kit N. Sándor tett meg királylyá). A mű stilusa szerint a IV. század utolsó negyedéből való. E korba tartozik a bécsi múzeumnak híres szarkofágja is, mely Cyprus szigetéről származik és az amazonok csatáját ábrázoló reliefekkel van diszítve. Az attikai dekorativ művészet maradványai közül említést érdemel még a Lysikrates-emlék (310. kép) fríze, melyen a Dionysost rabló kalózoknak delphinekké történt átváltoztatása van kifaragva.

A IV. századnak másik nevezetes iskolája a peloponnesosi iskola volt. Tagjai az atlétikai plasztikát művelték Polykleitos szellemében, az ő nyugodtan álló ifjainak példájára alkotván bronzból öntött szobraikat. De nem zárkóztak el az attikai művészet nyujtotta formák hatása elől, mint azt az antikytherai ifjú (449. kép) szobra igazolja, mely valószínű magyarázat szerint Perseust ábrázolja amint a (jobbjába kiegészítendő) Medusafejet mutatja. Ez a remek bronzmű a római korban elsülyedt szoborszállító hajó roncsai között pihent majdnem kétezer évig az Antikythera melletti tenger fenekén, ahonnan számos egyéb értékes márvány- és bronzszoborral együtt 1901-ben hozták napfényre.



449. kép. Ifjú bronzszobra Antikytherából. (Athén, Nemz. múzeum.)

Az ifjabb peloponnesosi iskolát új életre támasztotta Lysippos, a görög plasztika világkorának utolsó nagy mestere. Sikyonból származott, amely város ebben a században, mint régebben Argos, gócpontja volt a Peloponnesos művészeti életének. Lysippos, kinek működése 360—300 közé esik, kovácslegényből lett művészszé; a maga erejéből, tanító nélkül, oly kiválóságra tett szert, hogy Nagy Sándor őt választotta udvari szobrászának. Rendkívüli termékenységét jellemzi az az adoma, hogy örököse halála után 1500 aranyat talált abban a perselyben, amelybe a művész minden munkája befejeztével egy-egy aranyat szokott volt dobni.

Művészetének megismeréséhez biztos alapot szolgáltat a vatikáni múzeum apoxyomenosa (450. kép), mely egyik nagyhírű bronzszobrának hiteles másolata. Vele új kánont adott a régi polykleitosi kánon helyett. A különbség azonnal szemünkbe ötlik, mihelyt a doryphorost (403. kép) összevetjük az apoxyomenosszal: az utóbbinak feje kisebb, felső teste rövidebb, lábszárai hosszabbak, úgy hogy az egész alak karcsúbbnak, nyulánkabbnak tetszik. Be kell vallanunk, hogy ezek a lysipposi arányok, amelyekben a fej az egész test hosszának $^1/_8$-át teszi, sokkal inkább felelnek meg az egészségesen kifejlett szép test ideáljának, mint a polykleitosi mintaember nehézkes, nyomott arányai. A karcsúság benyomását fokozza még a tartás könnyedtsége és eleganciája; az ifjú állása, aki a versenyt követő foglalkozásban ábrázoltatik, amint a beolajozott testéhez tapadt port karjáról levakarja, csak látszólagosan nyugodt, tényleg a legnagyobb mozgékonyságot árulja el. A doryphorosszal ellentétben, aki egész súlyával nehezedik jobb lábára és ebben a nyugalmas állásban hoszszabb ideig is megmaradhat, itt érezzük, hogy az ifjú atléta a kar mozgásának megfelelően előre-hátra hajlik, s szinte várjuk, hogy helyzetét változtatva a csípejében himbálódzó felső testének súlyát a következő pillanatban a másik lábra nyugtatja. Nagy, újításszerű érdeme Lysipposnak, hogy apoxyomenosát a tér mind a három kiterjedése számára komponálta, úgy hogy akár elölről, akár oldalról tekintve egyenlőképen hat, amit nem mondhatunk ép oly joggal elődjeinek műveiről, melyek mint pl. Polykleitos doryphorosa avagy Praxiteles Hermese inkább csak homloknézetes elhelyezésben érvényesülnek, amikor körvonalaik reliefszerűen válnak le a háttérről. Mindehhez hozzájárul a tökéletes élethűség, mely szobrunkat úgy egészében, mint részleteiben jellemzi, megerősítvén Lysippos-nak egy följegyzett mondását, hogy ő nem mestereket, hanem a természetet utánozta. Az apoxyomenoson meglátszik, hogy azt élő model után dolgozta és nem konstruálta össze akadémikus számításokkal, mint Poly-



450. kép. Lysippos Apoxyomenosának márványmásolata. (Roma, Vatikán.)

KLEITOS. Az izmok anatomiailag kifogástalanul vannak megmintázva és világosan fejezik ki a funkciót, melyet végeznek; ép oly természetes a bőr kezelése, mely híven követi az izmok játékát és azok helyzetének megfelelően nagyobb vagy kisebb mérvű feszültséget mutat. Az egyéni vonásokat föltüntető arcon a gyöngén nyitott száj, a homlokot átszelő ránc és a mélázó tekintet bizonyos belső izgatottságot árulnak el. Új és meglepő a hajzat realisztikus visszaadása, mely a verseny utáni természetes összevisszaságban borítja szabálytalan, hol laposan lesimuló, hol meg kiemelkedő csomókban a fejet és ezen szabad elrendezésében a fény és árnyék játékával is fokozza a hatást. A szobor bronzeredetijét a támaszok nélkül kell gondolnunk. A lysipposi bronzművek szépségéről, melyek a legnagyobb fokú természethűséget eleganciával egyesítették, fogalmat ad a nápolyi múzeum Pihenő Hermese (451. kép). Ezt a szobrot formai kiképzése és karcsú arányai szerint mesterünk körébe kell utalnunk; csupa élet és mozgékonyság; az apoxyomenosszal annyiban is rokon, amennyiben nyugalma, pihenése csak látszólagos: előre hajló felső teste, lábainak helyzete, melyek alig érintik a földet, sejtetik, hogy az istenek gyors hírnöke csak egy pillanatra telepedett le a sziklára s azonnal folytatni készül útját. Lysipposi jellegű a Sarukötő Hermes-nek több márvány másolatban (Glyptothek, Louvre, London: Lansdowne-gyűjtemény) ránk jutott szobra is, mely a föltámasztott lábnak művészünktől kedvelt motivumát szemlélteti. Biztosabb talajon mozgunk, amidőn a franciák delphi ásatásai alkalmából fölfedezett Daochos-féle fogadalmi emléknek egyik alakját, Agias szobrát (452. kép) hozzuk LYSIPPOS-szal kapcsolatba. Az ő neve olvasható ugyanis azon a Pharsalosban, Agias hazájában talált basison,



451. kép. Pihenő Hermes. Bronz. (Napoli.)



452. kép. Agias. Lysippos bronzszobrának márványmásolata. (Delphi.)

amelyen egykoron a sok győzelméről híres atlétának bronzszobra volt fölállítva. Ezt a szobrot Daochos az őseinek (338—4. közt) szentelt fogadalmi emlékben Delphi számára is másoltatta. Igaz, hogy a másoló művész nem nyújtott valami kiváló, stilisztikailag egészen hűnek tartható munkát, de azért ezen, az eredetijénél csak néhány évvel fiatalabb márványkópián is megállapíthatjuk az apoxyomenosszal teljesen rokon arányokat és azonos lábállást, továbbá azt a tényt, hogy Lysippos a test, főleg a törzs idomainak képzésében Polykleitos irányának volt folytatója, az arcban pedig a skopasi művek behatása alatt állott. Pausaniasból tudjuk, hogy Lysippos iskolabeli elődjeinek példájára olympiai győzők szobrait is készítette. Művészetének kedvelt tárgya volt Herakles, a férfi erő hőse; s úgy látszik, hogy az ő két tipusa (szakáltalan ifjú és meglett korú szakálas férfi) vált később általánossá. Hol kolosszális (Tarentomi 15 m. magas ülő szobor), hol meg kis méretekben ábrázolta (asztaldísznek „Epitrapezios“ Nagy Sándor számára; ennek másolatát sejtik a Louvrenak egy kis márványtorsojában); egyes szobrai a hőst munkái közben tüntették föl (pl. az Alyzia templomában látható cyclus, melynek egyik csoportját a palermói múzeum kis bronza utánozza: 453. kép), mások ismét a kalandjait követő pihenés nyugalmas helyzetét szemléltetik (buzogányára támaszkodó álló Herakles: a firenzei Pitti palotában); a Vatikánnak már Winckelmanntól magasztalt Apollonios fölírású torsojáról is azt tartják, hogy az mesterünknek valamely, a pihenő Heraklest ábrázoló szobrára megy vissza.

Lysippos istenképei közül tudomásunk van négy Zeus-szoborról, (közöttük a tarentomi 20 m.-es kolosszus), egy Poseidonról (ennek mása talán a laterani és dresdeni föltámasztott lábbal ábrázolt Poseidon), Erosról, fogatán megjelenő Heliosról stb., azonkívül Kairosáról, melyben a „jó alkalom“ istenének allegoriáját nyújtotta.

A IV. században föllendült arckép-szobrászat is egyik legkiválóbb mívelőjére talált Lysippos-ban. Emlitik tőle Aisoposnak és a hét görög bölcsnek idealis portraitit, Sokratesnek, Praxilla költőnőnek, Hephaistionnak szobrait. Mindezeknél fon-

tosabbak azonban Nagy Sándort ábrázoló képmásai, akit számtalanszor, mindenféle életkorban és helyzetben mintázott, harcban, trónusán ülve, vadászaton, kocsin, lovon, ruhásan és heroikus meztelenségben. Ezekkel szerzett magának legtöbb dicsőséget. Leghíresebb volt Lándzsás Sándora, melynek kicsinyített mása, úgy látszik, a Nelidov-féle gyűjtemény bronzszobrocskájában (454. kép) jutottt ránk. Legnagyszerűbb a Dionban fölállított szoborsorozat, mely N. Sándort a Granikosnál elesett 25 lovas kisérőjétől körülvéve, ábrázolta. A csoportozat főalakjának későbbi utánzata a Herculaneumból származó lovas-szobrocska (455. kép).



453. kép. Herakles a szarvassal. Bronz. (Palermo.)

A ránk jutott nagyszámú Sándor-arckép jórészt római korú, sokszor igen silány kivitelű s nem természet, hanem oly minták után készült másolat, mely már messze távolodott el az eredetitől, úgy hogy nem csodálkozhatunk, ha közöttük roppant eltéréseket, egymással ellenkező vonásokat találunk; értéküknek és hitelességüknek kérdése még nincs is kellőleg tisztázva. Csak egyre vonatkozólag állíthatjuk teljes biztossággal, hogy az lysipposi munkának másolata, ez a párizsi föliratos márványherma (456. kép), melyet Tivoli mellett ástak ki. Bár egy kénes forrás maró vize nagyon megrongálta a márványfölületet, azért pontos vizsgálatánál mégis észrevehetjük az arc formáiban azt a nyugtalan, mondhatni ideges vonást, mely az apoxyomenos fejét jellemzi. A homlokon fölegyenesedő, oldalt pedig fürtökben leomló haj festői kezelése is lysipposi és teljesen megegyezik a Sándor külsejéről szóló leírásokkal, melyeknek azonkívül a fejnek bal vállra való



454. kép. Lándzsás Sándor. Bronzszobrocska. (Nelidov-gyűjtem.)

hajlása, a szem „nedves fénye", réveteg tekintete is megfelel. A Louvrenak gyönge másoló vésőjétől eredő hermája elég hű képet nyújt az ábrázoltnak külsejéről, de keveset őrzött meg Lysippos jellemző művészetéből, mely a nagy hódító megjelenésének oroszlánszerű, férfias voltát is ki tudta fejezni.

Lysippos több irányban gazdagította a peloponnesosi iskolának előtte szűknek nevezhető tárgykörét: a fölsorolt műveken kívül említenek tőle genreszerű szobrot (ittas fuvolázó nő) és több rendbeli állatszobrot (kutyák, oroszlán, négyesfogatok) is; annyiban azonban hű iskolája hagyományaihoz, hogy nőt csak kivételesen ábrázolt. Mesébe illő könnyűséggel mintázott egész csoportozatokat és egyes szobrokat, vadász- és harci jeleneteket, isteneket és hősöket, atlétákat és állatokat, ideális és egyéni arcképeket, genreszerű és allegorikus szobrokat. Nagy termékenysége mellett dicsérik azt a kiváló gondosságot, amelylyel szobrait a legkisebb, legfinomabb részletekig kidolgozta; ezek a részletek azonban alárendelődnek az egésznek, és nem érvényesülnek külön-külön: azt szokta volt mondani, hogy ő úgy tűntette föl az embereket, amilyeneknek látszanak, holott elődei úgy ábrázolták azokat szobraikban, amilyenek. Polykleitos-hoz képest nemcsak alakjainak karcsúbb arányait kell kiemelnünk, hanem főleg a tartásukban mutatkozó mozgékonyságot, könnyedt eleganciát, arcuknak és testöknek egyénibb mintázását. Amannak akadémikus ízű művészetével szemben áll az ő egészséges realizmusa, mely a természetet vallja a művész legfőbb példaadójának. Kizárólag bronzban dolgozott, amelynek technikáját a legmagasabb fokra emelte; bevezette a szobrászatba a kolosszális arányokat. Vele elérte a görög plasztika a fejlődés azon határát, amelyen túl formális tekintetben már nincs haladás. Az utána következő művészet csak tárgyaiban bővül, új föladatok megoldására vállalkozik a plasztikai előadás eddigi



455. kép. Nagy Sándor. Bronzszobrocska. (Napoli, Nemzeti múzeum.)

eszközeinek fölhasználásával, olyformán, hogy azokat egyik-másik irányban fokozza és jobban kiaknázza.

Lysippos hatalmas egyénisége a tanítványok egész seregét gyűjtötte maga köré. Ezek között voltak fiai: Daippos, aki atléta-szobrokat dolgozott; Boëdas, akire a berlini múzeumnak imádkozó fiút ábrázoló bronzát szabad vonatkoztatnunk; és Euthykrates, a legkiválóbb a testvérek közül, aki apjához hasonlóan egyebek közt Heraklesnek és a vadászó Sándornak készíté szobrait és akinek magának is volt tanítványa: Tisikrates. Ez utóbbi oly szerencsésen utánozta Lysippos stílusát, hogy egyes műveit alig lehetett a lysipposi szobroktól megkülönböztetni.



456. kép. Nagy Sándor. Márványherma. (Párizs, Louvre.)



457. kép. Antiochia istennője. Márvány. (Roma, Vatikán.)

A sikyoni nagy mesternek egyéb követői közül megemlítendő: Eutychides, aki atlétákon és Dionysos szobrán kívül a sziriaiak számára egy bronz Tychet készített, mely a 300-ban alapított Antiochia városvédő istennőjét ábrázolta. A szobor a vatikáni múzeumnak egy kis méretű, érmek alapján helyesen kiegészített márványmásolatában jutott ránk (457. kép): a város fekvését (a Silpios hegy tövében, az Orontes folyó mentén) úgy jelezte a művész, hogy az istennőt sziklára ültette, amint lábát az Orontest személyesítő s azért úszó helyzetben levő alakra helyezi; a fali korona, melyet a modern művészet hasonló értelemben vett át, az istennőnek városvédő szerepét, a kalászok a vidék termékenységét fejezik ki. Eutychides-

nek az Eurotas folyót személyesítő szobrára vezetik vissza ugyanennek a gyűjteménynek egy torsóját, mely folyam nádjából kiemelkedő alakot ábrázol. A Lindosból való CHARES mesterének szoboróriásait is fölülmulta a Heliost ábrázoló rhodusi kolosszussal, melyet a régiek a világ hét csodája közé számították;



458. kép. Menelaos és Patroklos. Márvány. (Firenze, Loggia dei Lanzi.)

30 m.-nél volt magasabb, hüvelykujját csak kevesen tudták átkarolni; a 290—280 közt emelt óriási szobor egy félszázaddal fölállítása után földrengés következtében összedőlt. A sikyoni iskolába sorozhatjuk végül MENAICHMOST, akinek egyetlen, irodalmilag megemlített művét fölismerték abban a sokszor ismételt szárnyas Nikében, mely bika hátára térdelve, kardját az áldozati állatba készül döfni.

A IV. század megoldotta a plasztikának egyik legnehezebb föladatát: két vagy több alaknak zárt csoportban való egyesítését. Több alakból álló csoportokkal a régebbi szobrászatban is találkoztunk, de csak reliefes ábrázolásokban (367., 387., 392. stb. képek) avagy reliefszerűen komponált oromcsoportozatokban (328., 380. stb. képek); ha a kerek plasztika akart két alakot közös cselekvésben föltüntetni, egyszerűen egymással szembe vagy egymás mellé (354. kép) állította azokat. Kephisodotos és Praxiteles felnőttnek és gyermeknek csoportosításával bevezetik a tulajdonképeni csoportképet, melynek első, művészi szempontból becses példája a Niobét és lányát ábrázoló szobor (427. kép). Ez azonban még reliefszerűen van szerkesztve, csak homloknézetben érvényesül. Teljes plaszticitással épült föl, úgy hogy a szabadban fölállítva minden oldalról élvezhető, a Menelaos és Patroklos csoportja; több replikája közül 458. képünk az egyik, firenzei példányt mutatja a dresdeni Albertinum gipszöntvényén foganatosított ama változtatással, hogy a hős fejét nem hajtja lefelé, hanem magasra tartván azt hátra, az őt üldöző ellenség felé tekint. Csoportunk a Homeros Iliasának XVII. énekében elmesélt változatos eseményeknek, a Patroklos holttestéért vívott harcoknak, egyetlen jelenetté való plasztikus összefoglalása. Menelaos, ki meg akarja menteni a csatában elesett Patroklos holttestét, a trójaiaktól szorongattatva óvatosan földre bocsátja a halottat, hogy addig védelmezze, míg társai segítségére jönnek. A csoport az önfeláldozó bajnoki barátságnak megkapó képe. A piramisszerű kompozició teljes és tökéletes zártságot mutat, pedig mekkora az ellentét a két alak helyzetében: Menelaos előtörő mozgása és a holttest ernyedtsége között! Az élet és halál a legnagyobb realizmussal van egymás mellett kifejezve: Menelaos hatalmas testén kiduzzadnak az izmok, arcvonásai szenvedélyes izgatottságot, tekintete haragot és fájdalmat árulnak el, szája segélykiáltásra nyílik; Achilles szép barátjának gyöngéd idomain már erőt vett a halál, de még nem merevítette meg azokat. A főalak testformái



459. kép. Birkózók. Márvány. (Firenze, Uffizi.)

lysipposi hatásra utalnak; ruhájának elrendezése, mozdulata és arckifejezése meg a Maussoleion frizének egyes részeivel mutat feltűnő hasonlóságot, s minthogy a szoborműnél sem az izomzat visszaadásában, sem pathetikus jellegében még nem tapasztalunk túlzásokat, valószinű, hogy a munka eredetije nem (mint soká hitték) a hellenisztikus korban, hanem még a IV. század végén keletkezett. Ezen kornak egy bronzeredetijére vezetendő vissza a Birkózók (459. kép) csoportja, mely a pompásan mintázott két testnek bonyolult mozdulatait drámai elevenséggel és mesteri természetességgel állítja szemünk elé és tanuságot tesz arról, hogy az atletikai plasztika is eljutott a fejlettség azon fokára, melyen játszva oldja meg a legnehezebb föladatokat.



460. kép. A Samothrakéről való Nike. (Párizs, Louvre.)

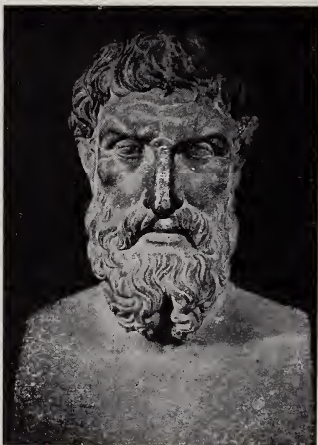
Az említett két csoportnak mesterét nem ismerjük. Névtelen, sajnos, az a töredezett volta ellenére is nagyszerű, eredeti görög márványmunka, melylyel a IV. század szobrászatának szemléjét zárjuk: a Samothrake szigetén talált Nike (460. kép). Alig szenved kétséget, hogy ezt a szobrot Demetrios Poliorketes készíttette az egyiptomi hajóhad fölött Cyprus szigeténél (306-ban) aratott győzelme emlékére. Kiegészítése a szobrot ábrázoló érmek alapján vált lehetségessé: a szárnyas istennő hadihajó orrán állva megfújja a felemelt jobbjába képzelendő győzelmi harsonát, míg baljában keresztalakú jelvényt, a fölállítandó, győzelmi emlék (tropaion) (fa)vázát tartja. A hullámokon tovasikló hajóval szembe fúvó széláramlat ruházatát testéhez szorítja, majd meg redőzetébe kapaszkodva szabadon lengeti. A ruha festői, raffinált kezelése mellett különösen dicsérendő tartásának lendülettel teljes szépsége. A természetes nagyságot majdnem kétszeresen fölülmuló emlékszobor hatását még fokozta fölállításának művészi érzékkel megválasztott helye: Nikénk egy meredek, zöldelő

dombnak kiugró részén emelkedett és letekintett arra a völgyre, melyben a samothrakei istenségek szentélyei állottak.

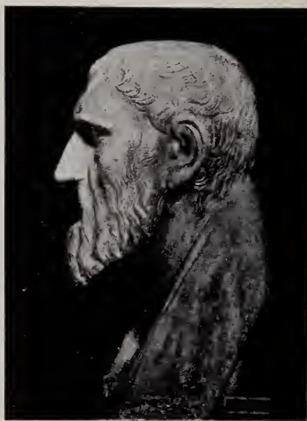
A hellenisztikus korszak. A hellenizmus korában (Kr. e. III., II. és I. század) a görög műveltség meghódította az akkor ismert világot. Nagy Sándor utódai, a diadochusok, akik nagy birodalmán osztozkodtak, épp oly lelkes hívei és terjesztői voltak a görög szellemnek, mint ő maga. A diadochus államok fővárosai: Alexandria, Antiochia, Pergamon és a kereskedelem gócpontjai: Rhodos, Ephesos lesznek a művészeti tevékenységnek főhelyei; ezek a gazdag városok magukhoz vonzzák a görög művészeket, míg az elszegényedett, politikai tekintetben jelentéktelen Hellas háttérbe szorul. Mikor pedig a rómaiak terjeszkedő uralma a Kr. e. II. és I. században hatalma alá hajtja Görögországot és a Keletet, nemcsak ezen országok műkincsei kerülnek hadizsákmányként Itáliába, hanem lassanként oda terelődik a művészeti tevékenység is; innét van, hogy a görög szobrászat utolsó képviselőivel Rómában találkozunk.

Az a szoros kapcsolat, mely a művészet klasszikus korában a plasztika termékei és az állam vallási és nemzeti intézményei között fönnállott és mely a IV. században már észrevehetőleg meglazult, a hellenisztikus korban teljesen megszűnt. A templomok, szentélyek és sírok számára készült, valamint a közadakozásból, egyes kiváló polgárok nyilvános megtiszteltetése céljából emelt szoborművek helyét elfoglalják a paloták, parkok és terek díszítésére fejedelmektől és magánemberektől rendelt, jórészt dekorativ jellegű szobrok. A plasztikának a kultusztól és a nemzeti intézményektől való különválása karöltve jár annak tárgyi gazdagodásával, oly értelemben, hogy a régi művészet főtárgyainak (kultuszképek, győztesek ábrázolása) lassú eltűnésével párhuzamosan annak régebben kevésbbé művelt ágai föllendülnek és hogy az ábrázolások köre egészen új tárgyakkal bővül. Az arcképes ábrázolások még jobban szaporodnak, nemcsak az uralkodóknak, előkelő és gazdag kortársaknak vonásait örökítik meg márványban avagy ércben, hanem folytatják a régmult idők költőinek és íróinak ideális arcképezését is. A relieffaragás nagy virágzásnak indul, a paloták falait dombormíves képekkel díszítik, melyeknek tárgyát a mindennapi életnek (paraszt-, halász-, pásztorélet) jeleneteiből merítik és melyeket a részletek gondos és finom kidolgozása mellett főleg az ábrázolás festői modora jellemez; ezek a jelenetek rendesen architektonikus vagy tájképi háttérrel vannak ellátva. Gyakoriak az allegorikus, városokat, folyókat stb. megszemélyesítő szoborművek. A túlfinomított társadalomnak a természethez való visszavágyakozása, mely az egykorú költészetben is kifejezésre talál, az idillikus jelenetek kedvelésében mutatkozik. Különös szeretettel művelik a genret: a falusi életnek, az utcának állandó alakjait realisztikusan, sokszor humoros módon ábrázolják; genreszerűek az istenképek is, melyek most már elvesztették vallásos értelmüket. A gyermekek ábrázolása, mely a IV. század plasztikájában ritka és tökéletlen, kifejlődik és gyakorivá válik. Az állatszobrászat a tökély magas fokára emelkedik. A barbárokkal való sűrű érintkezésből megszületik az ethnographiai szobrászat, mely jellemzően fejezi ki az idegen népfajok

tipusait. Ezeknek a népfajoknak a valóságnak híven megfelelő ábrázolása helyet nyert a historiai szobrászatban is, mely a hellenisztikus államok ellenségeivel vívott háborúkat megörökítette, míg azelőtt a görögök és nem görögök harcait dicsőítő historiai szobrászatot a mithologia rokonértelmű jeleneteinek előadása pótolta. A mithoszból merített tárgyak közül nagyon kedvelik az erotikus tartalmúakat és a Dionysos és Poseidon köréből vett alakokat (satyrok, silenek; tritonok, nereidák) és jeleneteket; az élvezetet hajhászó társadalom kedvét leli az érzékiséget csiklandozó tárgyakban (meztelen Aphrodite-szobrok, Pan és Daphnis, Kallipygos, hermaphroditosok). A luxussal párhuzamosan halad az iparművészet föllendülése,



461. kép. Epikuros. Márványherma. (Roma, Museo Capitolino.)



462. kép. Zenon. Márványherma. (Napoli.)

melynek számos terméke (reliefdíszű vázák, lámpatartók, székek, asztalok, vésett kövek stb.) a plasztika körébe tartozik.

A hellenisztikus szobrászat, mely a megváltozott társadalmi viszonyoknak megfelelően bővítvén ki tárgykörét ábrázolásaiban előbb nem ismert sokféleségre és változatosságra tett szert, formai tekintetben a multban gyökerezik; éppúgy mint az alexandriai kor irodalma nem eredeti, hanem származtatott. A multnak vívmányaiból él, annak tipusait és motivumait ismétli, a régi tipusokat más értelemben használja föl (Myron Marsyasának mintájára ábrázolja Aktaiont a British Museumnak egy szobra), vagy különböző szobroknak elemeit egyetlen műben egyesíti, (a British Museum egy satyrszobra összeolvasztja a táncoló satyrnak motivumát Praxitelesnek olympiai Hermesével s azonfelül még egy harmadik műtől is vesz

kölcsön részletet), máskor ismét a mintául vett régebbi műveken egyes változtatásokat eszközöl, vagy realisztikusabban dolgozza ki azokat, szóval adott mintákat szabadon átvesz és tovább fejleszt. Akárhányszor utánozza a festészet nyujtotta példákat, a testvérművészet hatását különösen a domborműveknél és a szoborcsoportozatoknál tapasztalhatjuk. Újat, eredetit csak kivételesen teremt. E kor szobrászatát jellemzi a mesteri, nehézséget nem ismerő technika; az emlékszerű és drámai kompoziciók kedvelése; a pathetikusnak művelése, midőn a legnagyobb lelki és testi szenvedéseknek plasztikai megjelenítésére vállalkozik; mindenekfölött pedig a realizmusra, a teljes természethűségre való törekvés.



463. kép. Ú. n. Menandros. Márvány. (Roma, Vatikán).

Neves művészekkel, kik alkotásaikra egyéniségök bélyegét nyomják, már nem igen találkozunk; a különböző vidékek művei stílus dolgában nem mutatnak oly határozott sajátságokat, eltéréseket, mint annakelőtte; a technikai tudás általános elterjedése, melyet a művészeknek ide-oda vándorlása segített elő, bizonyos közös, egységes stílust hozott létre s mivel írott forrásaink tájékoztató útmutatása is majdnem teljesen megszűnik, nem szabad csodálkoznunk, hogy a hellenizmus három századának akárhány alkotásáról nem tudjuk megállapítani, hol és mikor keletkeztek. E kor plasztikájának történeti fejlődése, emlékeinek kor és eredet szerint való meghatározása még nincsen kellőkép tisztázva s azért mi is csak arra szorítkozhatunk, hogy az ide tartozó szoboranyag roppant tömegéből a legérdekesebb műveket mutassuk be; ezek közül főleg azokat csoportosíthatjuk iskolák szerint, amelyekre vonatkozólag lelőhelyük, valami fölirat avagy írott tudósítás nyujt biztos támaszpontot.

Az attikai szobrászok egyik főfoglalkozása az arcképezés volt; az ábrázolt személy arcvonásait minden szépítés nélkül, híven és oly jellemző erővel adták

vissza, hogy e nemű műveiket a római portrait-szobrászat legjobb alkotásai mellé állíthatjuk. Példa reá Epikuros-nak a Museo Capitolino kettős (őt és Metrodorost ábrázoló) hermájáról vett képe (461. kép), melynek magas, feltünően keskeny fejformája, éles metszésű profilja, beesett orcái, energikus kifejezése kétségtelenné teszik, hogy ez a római korú herma az epikureista bölcselet megalapítójának valamely természet után mintázott, III. századbeli szobra után készült. Méltó párja a Zenon-herma (462. kép): a stoikus bölcselet atyjának arcképe a maga rút vonásaival, savanyú kifejezésével megfelel az életmódjáról és külsejéről maradt leírásoknak, fiziognomiája megerősíti szemita származásának valószinűségét. Öltözete, a rövid ujjú chiton, valamint beretvált arca után ítélve III. századbeli embert ábrázol a régebben Menandros-nak nevezett pompás ülő szobor (463. kép), mely Poseidippos vígjátékírónak egész hasonló tipusú szobrával együtt került elő a



464. kép. Dionysos. Bronzszobrocska. (Nápoly.)



465. kép. Silenos a kis Dionysosszal. Márvány. (Párizs, Louvre.)

földből. Valószinű, hogy ez az átható értelmet és éles megfigyelést eláruló arc, melynek szája körül ironikus vonás játszik, Poseidippos valamely írótársának képét örökíti meg névtelenül. Az attikai művészet hanyatlásának jelét mutatja C. Ofellius Ferusnak Delos szigetén talált szobra, melyet két athéni művész, Dionysios és Timarchides, faragott a Kr. e. II. században, még pedig úgy, hogy az ábrázoltnak fejét ismert Hermestipust utánzó törzsre alkalmazták. Ez az eljárás jellemző

a Kr. e. II. és I. század attikai mesterekre. A teremtő erő megszűnik, az új attikai iskolá-nak számos, neve szerint ismert művésze már tisztán a multból él, annak mintáit és hagyományait követi szolgailag. Ide tartoznak Eucheir, a két Eubulides, Polykles és családja, Timokles, Timokleides stb.; a Polykles-család több tagja már Rómába tette át működése helyét.

A nápolyi kis bronz (464. kép), melyet rendesen Narkissosnak neveznek, holott kétségkívül Dionysost ábrázolja, jó példát szolgáltat arra nézve, hogy a hellenisztikus plasztika genreszerűen, minden mélyebb értelem nélkül fogta föl az istenképeket, melyeket már nem szentélyekben állított föl, hanem kerti- vagy lakásdíszül használt. Az isten a bal lába mellé kiegészítendő párduccal játszik, annak szól tekintete és jobbjának gesztusa. Szobrunk stílusa Praxiteles nyomdokait követő mesterre enged következtetni, fölfogása meg egyenesen a Sauroktonosra (415. kép) emlékeztet. A praxitelesi Hermesszel (411. kép) való összehasonlításra kinálkozik a Louvreban, a Vatikánban és a müncheni Glyptothekban (465. kép) található Silenos a kis Dionysos-szal: a gyermeknek és felnőttnek összekapcsolása itt már teljesen sikerült, bensőséggel teljes: Silenos a legtermészetesebb módon ringatja karjaiban a kézzel-lábbal kapálódzó kicsikét; gyermeki test idomai helyesen mintázvák. Az alak ponderációja Lysippos-nak buzogányára támaszkodó Heraklesét (332. l.) utánozza; ugyanennek a mesternek hatását észleljük az erőteljes, izmos test formáiban és arányaiban. A fej (mely szobrunkon modern ugyan, de a vatikáni példányt híven követi) a szokásos Silenostipusból csak a hegyes fület veszi át, különben pedig inkább filozófus vagy költőportraitra emlékeztet, vonásaiban még atyai szeretet és öröm is tükröződik vissza. A müncheni alvó satyr (466. kép), mely alighanem eredeti görög munka, a régebbi satyrszobrokkal (416. kép) ellentétben az erdők és hegyek manóinak nyers természetét szemlélteti úgy a test formáiban, mint különösen a fej tipusában. A legény a bortól kábultan dőlt le a sziklára és mámorának első perceit aluszsza, amikor az álom bágyasztó hatása még nem vett teljesen erőt a



466. kép. Az ú. n. Barberini-féle Faun. Márvány. (München, Glyptothek.)

tagokon: önfeledten szétvetett lábainak tartása még feszes, csak egyik karja hanyatlik le fáradtan, megdagadt erei elárulják a szesz hatását. Az alvás motivumát a hellenisztikus kor vitte be a plasztikába s alkalmazása itt, szobrunk minden realizmusa mellett, művészi önmérséklésnek jele: a durva legény ittasságának éber állapotban való ábrázolása visszataszító lett volna. A fejben új, eredeti tipust teremtett a művész: haja mélyen nőtt le homlokára, középütt sörteszerű, oldalt torzonborz; arca kiálló pofacsontjaival, kemény állával, lapos orrával és félig nyilt szájával — szinte halljuk horkolását — kitünő parasztarc; a csukott szem élethű mintázása utolérhetetlen tökéletességű. A satyrfejek hosszú sorából említést érdemel a müncheni Glyptotheknek egy bronz- és egy márványműve, melyek pajkos ifjú képében ábrázolják a satyrokat.

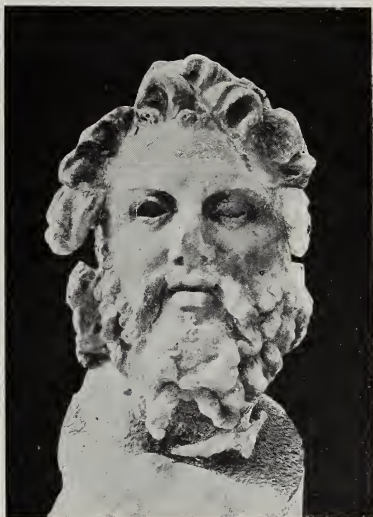

467. kép. Ökölvívó. Bronz. (Róma, Museo Nazionale).

A Peloponnesos művészei tovább folytatták az atléta szobrok készítését és a valóság utánzásában elmentek a realizmus legvégső határáig. Míg régebben az egészséges gyakorlatoktól megnemesített férfitest szépségét örökítették meg, addig most, a játékok elfajulásának idejében, nem riadtak vissza attól, hogy a hivatásos atléták eldurvult megjelenésének minél hívebb visszaadására pazarolják erejüket.

Ennek az iránynak jellemző példáit szolgáltatják az olympiai múzeumnak egy bronzfeje, valamint a római nemzeti múzeumnak pihenő ö k ö l v í v ó-ja (467. kép). Ha az alsó karját borító bőrszíjazás nem is árulná el foglalkozását, azonnal ráismerhetünk a hivatásszerű atlétára egyrészt az erőteljes, izmos testformákról, másrészt az arcról, melyen a nap-nap mellett folytatott viaskodásoknak nyomai láthatók: ökölcsapásoktól szélesre vert füleinek bőre több helyütt föl van hasítva, a sebből lapos reliefben dolgozott vércseppek szivárognak; bal szemének alja erősen föl van dagadva; fogainak jó részét elvesztette az öklözésnél, amint azt beesett felső ajka mutatja; orrát meg annyira összezúzta valamely ellenének ütése, hogy száján át kénytelen lélegzetet venni. A tartás természetessége, az egyéni jellemzés ereje és igazsága majdnem elfeledteti velünk az egész alaknak durva, visszatetsző voltát. Az istenek ábrázolásánál a peloponnesosi művészet a mult tipusait

vette mintául. Ezt tapasztaljuk legalább Damophon műveinél, melyeket a lykosurai Despoina-szentélyben találtak. Damophon, kinek korát most, sok ingadozás után, általában a Kr. e. III. v. II. századba teszik, Messenéből származott és kizárólag istenképeket készített a Peloponnesos szentélye számára, márványból és akrolith-technikával. A lykosurai templom csoportképének maradványaiból Anytos titánnak kolosszális méretű fejét szemléltetjük (468. kép), mely szabad, széles kezelése mellett a IV. század hasonló tárgyú alkotásaira (v. ö. 433. kép) emlékeztet. A töredékek közül figyelmet érdemel még az a Demeter szobrához tartozó köpenyrészlet, melynek figurális és virágdíszű, a himzést utánzó relieffaragása a hellenisztikus dekorativ plasztikának kiváló emléke.

Az európai görögség e korbeli szobrászati alkotásainál fontosabbak azonban azok az emlékek, melyek a Kelet-nek hellenisztikus székhelyein működő mesterektől származnak. Kis-Ázsia partvidékein, ahol a görög plasztika első virágzását érte, és Egyiptom földjén, melynek ősi művészete formai és technikai tekintetben az első mintákat szolgáltatta az archaikus görög szobrászoknak, élte utolsó virágkorát a görög plasztika. Mintha csak meg akarta volna hálálni azt a hatást, melyet a Kelet századokkal előbb művészetének fejlődésére gyakorolt: oda küldte, ott szülte a görögség utolsó nagy szobrászait, a Keleten: Pergamonban, Ephesosban, Rhodoson, Alexandriában alkotta a hellenisztikus plasztika legszebb művét.


468. kép. Anytos titán. Mészkő. (Athén, Nemzeti múzeum.)

Pergamon politikai és kulturai nagysága az Attalidák nevével forrt össze elválaszthatatlanul. Ennek a derék dinasztiának uralma csak másfél századig tartott (281—133. Kr. e.), de ez a rövid idő is elegendő volt arra, hogy a jelentéktelen kis várost hatalmas birodalom virágzó fővárosává fejleszszék. Az Attalidák nemcsak hadvezéri és államférfiúi tehetségükkel tűntek ki, hanem mindenekfölött a tudományok és művészetek lelkes pártolásával tették nevüket halhatatlanná, úgy hogy méltán állítják őket párhuzamba a Mediciekkel. Közmondásos gazdagságukat fejedelmi bőkezűséggel használták föl arra, hogy székvárosukat nagyszerű műem-

lékekkel díszítsék. Megalapították a pergamoni híres könyvtárt és mint az első gyűjtők, kiket a művészetek története ismer, mindenhonnan összevásárolták a régi mesterek kiváló műveit. Alattuk virágzott az ipar és a kereskedelem, a drágahimzésű „attalosi" szövetek és szőnyegek messze földön voltak híresek, ők ajándékozták meg a világot a pergament feltalálásával, illetőleg általános használatbavételével. Mint a hellén kultúra lelkes hívei nemcsak fegyveresen keltek Görögország szabadságának védelmére, hanem Athén fényét is emelték pompás épületekkel és szoborművekkel.

Az Attalidák közül különösen I. Attalos és fia, II. Eumenes szereztek maguknak érdemeket a művészetek fejlesztése körül, főleg azáltal, hogy mindketten nagyszerű emlékművekkel örökítették meg azokat a győzelmeiket, melyeket az északról betörő vad gallusokon arattak, kik évtizedeken át rettegésben tartották az egész görögséget. I. Attalos király (241—197.) két emléket szentelt a barbárok-



469. kép. Haldokló gallus. Márvány. (Roma, Museo Capitolino.)

kal vívott harcai dicsőítésének: az egyiket Pergamonban állította föl, Athena Polias temploma mellett (324. kép AP.), a másikkal Athén akropolisát díszítette (X. tábla, 12.).

A pergamoni emlék, mint ezt a napfényre került föliratos talapzatok tanusítják, bronzszobrok sorából állott; ezeknek kompoziciójáról és stílusáról fogalmat alkothatunk magunknak két egykorú, Pergamonban dolgozott márványmű alapján, melyek nyilvánvalóan szoros iskolai vonatkozásban vannak az Attalos-féle emlékkel, sőt valószinűleg az után készült másolatok. Ezek a Haldokló gallus

(469. kép) és a Gallus és hitvese (470. kép). Mindkét mű a historiai szobrászat körébe tartozik; mestereik már nem használnak mithologikus, mondai személyeket és jeleneteket a történelmi esemény megörökítésére, hanem a valóság szerint állítják szemünk elé a barbárokkal vívott csata mozzanatait. A Sándor-szarkofágon (328. l.) is látunk perzsák és görögök közt folyó harcot, de ez még ideális, tipikus alakból gondosan összeszerkesztett csatakép. Itt ellenben, a gallus szobrokban a realisztikus fölfogás már teljes diadalt aratott, úgy az alakok idomainak, tartásának és mozdulatainak megkapó, élethű visszaadásában, mint a barbárok egyéni és ethnographiai pontosságú jellemzésében.


470. kép. Gallus és hitvese. Márvány. (Roma, Museo Nazionale.)

Ezt az ethnographiai hűséget külön is ki kell emelnünk, mert ezzel a pergamen iskola mintát szolgáltatott a római művészetben annyira kedvelt barbár-ábrázolásokhoz. A Haldokló gallus nemzetiségét fegyverzetén s nyakláncán kívül egész külseje is elárulja: bozontos, kenőcs használatától csomókba ragadt haja, kurtára nyírt bajusza, barbár arctipusa, magas, csontos termete, meg vastag, ráncos bőre. A mű kiszakítva a szoborcsoportból, melynek egy részét képezte, magában is érvényesül, mindenkire nézve érthető. Harcosunk a jobb mellén kapott súlyos sebből vérezve rogyott le paizsára s utolsó erejével félkarjára támaszkodván, sötét dacot és halálos fájdalmat eláruló arckifejezéssel nézi ketté tört kürtjét, amelylyel az imént még csatára tüzelte társait. A művész nem aknázza ki, bár anatomiai tudása szerint tehetné, a haldoklás fizikai megjelenését, (mint a hogy ezt megtették a Laokoon művészei,) hanem nemes mérséklettel ábrázolván a tragikus jelenetet, részvétet gerjeszt a legyőzött ellenség hősiessége iránt. Hogy a pergamoni iskola mennyire kedvelte a drámai, pathetikus ábrázolásokat, azt a haldokló gallus szobránál is szembetünőbben bizonyítja a római Museo Nazionale-beli csoportozat (470. kép): itt a gallus vitéz, Dobozi Mihálynak antik elődje, látván népe vereségét, hogy a gyalázatos szolgaságot elkerülje, leszúrta hitvesét

s miközben szeretettel fogja mellette leroskadt nejének karját és dühös pillantást vet üldözőire, saját mellébe döfi kardját. Ezt a művet is áthatja a barbár ellenfél vitézségét és hajthatatlanságát méltányló fölfogás, oly jelenség, amely csak a nem-görög népeket magába olvasztó hellenizmus korában volt lehetséges. A nőnek szabadon álló karja, (melyet azonban nem oly mereven kinyujtva, hanem bágyadtan lelógva kellett volna kiegészíteni,) a két testet összekötő támaszok, valamint a (képünkön nem látható,) széltől lengetett, elálló köpeny nyilvánvalóvá teszik, hogy a csoport bronz eredeti után készült márványmásolat.

I. Attalos, mint mondtuk, Athénben is állított csoportos emlékművet, amelyben a barbárokon aratott győzelmét a történelem és monda legnagyobb harcaihoz mérve, négy csoportban az istenek küzdelmét a gigasok ellen, az athéniek harcát az amazonok és a perzsák ellen s végül a gallusok leveretését ábrázoltatta művészeivel. Brunné az érdem, hogy egy sereg, különböző múzeumokban szétszórt,



471. kép. Halott amazon. Márvány. (Napoli, Nemzeti múzeum.)

küzdő és elesett harcosokat (5 gallust, 3 perzsát, 1—1 amazont és gigast) ábrázoló márványszoborban egyező stílusok, azonos anyaguk (kisázsiai márvány) és egyenlő, az antik szobroknál ritkán előforduló kicsiny, (Pausanias adatának megfelelő alig egy méteres) méreteik alapján fölismerte Attalos fogadalmi emlékének másolatait, melyeket a bronz eredetiek után valószinűleg pergamoni mesterek dolgoztak. Ezek a szobrok, amelyek közül 471. képünkön a nápolyi múzeum holt amazon-ját mutatjuk be, a fent leírt gallus szobrokkal annyiban egyeznek, hogy kompoziciójukban ugyanazt a drámai hatásra való törekvést tapasztaljuk és hogy az idomokban és a tartásban inkább a valónak realisztikus, kifejező előadását, mint a szépséget keresik; stílusuk azonban amazokéhoz képest sokkal szárazabb, a test mintázása, a jellemzés ereje sokkal gyöngébb. Az Attalos-féle csoportozatokhoz hasonló fogadalmi ajándékból származik annak a Delos-on talált, térdeplő helyzetben védekező harcos-nak (472. kép) szép márványtorsója, mely a hozzátartozó

basison megnevezett mesterének, NIKERATOS-nak, kitünő anatomiai tudásáról tesz tanúságot.

A pergamoni szobrászatnak legnagyobbszerű alkotása a 180—170 közt emelt Zeusoltár-nak relieffríze, mely 2·3 m. magas, kb. 120 m. hosszúságban egymás mellé illesztett márványlapokon húzódik végig az alépítmény oldalfalain (v. ö. 230. l.) és II. Eumenes királynak a gallusokon aratott döntő győzelmét szimbolikusan dicsőítendő, a gigasoknak az istenektől való leveretését ábrázolja. Ránk ennek az óriási, a Parthenon-fríz területét majdnem kétszeresen meghaladó műnek körülbelül két harmada jutott; a maradványokat a berlini Pergamonmúzeumban az oltár részleges rekonstrukcióján az eredeti állapotnak megfelelően helyezték el, úgy hogy a domborművek töredezettségük ellenére is szemeink elé varázsolják az egész kompoziciónak hatalmas szépségét.



472. kép. Harcos márványtorsója. (Athén, Nemz. múz.)

Nincs az antik plasztika számtalan hasonló tárgyú ábrázolásai között egyetlenegy sem, mely a harc mozgalmasságát és szenvedélyességét oly megrázó erővel, oly gazdag változatossággal, oly drámai pathoszszal jelenítené meg, mint ez a márványba vésett hősköltemény. A föld fiai mind föltámadtak, hogy az olymposi istenek uralmát megdöntsék. Egyesek a régi művészet mintájára emberalakú óriásokként ábrázoltatnak meztelen testtel, sisakkal, paizszsal és karddal fölfegyverkezve, nagyobb részök azonban fantasztikusan alakított félig ember-, félig állatalakú szörny. Kígyólábú démonokat már az archaikus plasztika ismer (240. l.), itt azonban nem állati farkban végződik a gigasok teste, hanem abból egész, fejjel ellátott kígyók nőnek ki, amelyek mérges harapásaikkal vesznek részt az elkeseredett küzdelemben; némelyiknek fején bikaszarvakat látunk, sőt akad oroszlánfejű és talpú gigas is; legtöbbje azonkívül hatalmas szárnyakkal bír. Míg a művészek a gigasok ábrázolásában szabadon érvényesíthették fantáziájukat, alakító képességüket s tényleg új eredeti tipusokat teremtettek, addig az isteneknél a dolog természete szerint megőrízték a rég megállapított formákat; itt bizonyos tekintetben eklektikusan jártak el, amint egyes alakokra és motivumokra vonatkozólag meg is állapíthatjuk azokat a régebbi mintákat, melyeket utánoztak (Zeus és Athena a Parthenon nyugati oromzatának Poseidonját és Athenáját idézik emlékünkbe,

Gaia Niobénak felel meg stb.). Csak a fölfogásban érezzük az új idők szellemét, mely már nem hisz az istenekben: emberekként ábrázolják őket, akiken meglátszik, hogy mily fáradságba kerül nekik az óriások leverése; azért egész kíséretükkel, teljes fegyverzetükben, attributumaikkal és szent állatjaikkal vonulnak föl, sőt az állatok is (Athena kígyója, Zeus sasa, Hekate kutyâi) részt vesznek a küzdelemben. Az istenek sorába fölvették a Keletnek egyes istenségeit és az



Alkyoneus. (?) Athena. Gaia. Nike.

473. kép. A pergamoni nagy oltár reliefdíszének részlete. (Berlin, Pergamon-múzeum.)

olymposiaknak theogoniabeli elődjeit is, s mivel a művészek joggal tarthattak attól, hogy Pergamon népe nem ismeri meg az égieknek ezt a karát, a fríz fölé bevésték az egyes istenek neveit, amint a fríz alá oda tették volt a gigasneveket, melyeket a tudós mithografusok állapították meg. 473. képünk az oltárépítmény keleti oldaláról való, Zeus és Athena harcát tárgyaló két fő jelenet közü az utóbbit mutatja be: A heves mozdulattal jobbra siető aegises-paizsos Athenal hajánál fogva ragadta meg a szárnyas Alkyoneust, ki már csak erőtlenül védekezik, mert az istennő szent kígyója körülfonta karját és lábát s mellébe harapván megtöri ellenállását; hiába könyörög érette fölemelt kezekkel s esdő pillantással anyja, a földből előtűnő Gaia; a harc el van döntve, Nike lebegve száll Athena felé, hogy a győzelem aranykoszorújával övezze sisakját.

A fríz szerkesztése ritka teremtő erőről tesz tanúságot, folyton változó új meg új helyzetekben tárul elénk a harc izgalmas lefolyása anélkül, hogy egyhangúvá válnék, mert a szenvedélyes küzdés közepett szemünk itt is, ott is egy-egy enyhébb hangulatú, szivünkhöz szóló részleten (mint pl. Gaia megjelenésén) pihenhet meg. S bár az alakok — melyeknek elrendezésében szembetűnő a mozdulatok, a vonalak ellentétjének keresése (l. 473. képünket) — igen sűrűn vannak csoportosítva, úgy hogy egymást metszik, elfedik, s a térnek minden részlete gondosan be van töltve, szóval az ábrázolás oly tömöttséget ér el, melyhez hasonlót hiába keresünk a régebbi frízek között, az egész kompozició tisztán áttekinthető, zavarossá sehol sem válik. A mozdulatok természetessége, az izmos testek kissé nyers mintázása mellett föltünő az apró részletek (hajzat, paizsdísz, szárnytollak, pikkelyek) realisztikus kidolgozása, amit régebben a festés eszközeivel szoktak volt kifejezni. Nem szenved kétséget, hogy a polychromia alkalmazásával is megelevenítették az ábrázolást, amelynek plaszticitását a mélyrenyuló vésőcsapásokkal és erős kidomborodásokkal előidézett fény- és árnyékhatások a legmagasabb fokra emelték. Technikai nehézséget épp oly kevéssé ismernek a fríz művészei, mint a hogyan teremtő erejük merészségét nem korlátozzák a klasszikus korú relief szerkesztésének szabályai, a szigorú szimmetrikus elrendezés, a jelenetekre való tagozás; a háttér nem egyenletes, a kiemelkedő részeket sem határolja egyetlen (képzelt) sík.



474. kép. Női fej Pergamonból. Márvány. (Berlini múz.)

A pergamoni ásatások alkalmával még egy kisebb, 1·6 m. magas lapokból álló fríznek rendkívül töredezett és hiányosan fönnmaradt részleteire akadtak. Ez a laposan dolgozott képszalag valószinűleg a Zeus-oltár alapépítményén emelkedő ión oszlopcsarnoknak az oltár felé néző falán volt elhelyezve és a város hősének, Telephosnak, történetét tárgyalja. A Telephos-fríz már a hellenisztikus izlésű, festőiességre törekvő dombormüvek sajátságait tűnteti föl: a színhelyet magyarázó, hangulatos tájképi háttérrel van ellátva, (az egyes jeleneteket a római reliefnél általánossá vált módon, fával, pillérrel s effélével választja el egymástól,) alakjait pedig két vagy több színtérben rendezi el; igazi távlati hatást azonban itt még nem sikerült elérni.

Hogy ki volt az oltár frízeinek, s főleg — ami különösen érdekelne — a gigantomachia nagyszerű kompoziciójának tervezője, azt, úgy látszik, sohasem fogjuk megtudni. Írott forrásaink ide vonatkozólag némák maradnak s a nagy fríz egyes lapjain legalul olvasható nevek (Theorrhetos, Dionysiades, Orestes, Menekrates) a kivitelnél közreműködő művészek hosszú sorából éppen csak egy-egy részlet kidolgozójának emlékét mentették meg számunkra.



475. kép. Marsyas. Márvány. (Párizs, Louvre.)

Az Attalos és Eumenes-féle fent tárgyalt fogadalmi művek mesterei Plinius tudósítása szerint Isogonos, Phyromachos, Stratonikos és Antigonos voltak. Az elsőnek nevét a föliratok alapján valószinűleg, ha ugyan két külön művészszel nincs dolgunk, Epigonos-ra kell kijavítanunk, ki I. Attalos korában virágzott s Pliniusnak egy másik helye szerint arcképein kívül főleg „trombitás"-ával és „holt anyját cirogató gyermek"-ével tett szert nagy hírnévre. A pergamoni föliratok még más művészek neveit is közlik velünk; ezeknek a neveknek, minthogy velük összekapcsolható műveink nincsenek, csak annyiban van érdekességük, hogy a mesterek hazája is meglévén emlitve, tudomást szerzünk arról, hogy a pergamoni iskola jelentékeny részét Közép-Görögországból, főleg Athénből bevándorolt művészek tették.

Egy ilyen attikai eredetű, Skopas irányát folytató mester munkájának tulajdoníthatjuk azt a remek női fejet (474. kép), mely a pergamoni művészetet egészen új oldalról mutatja be. Mélyen fekvő, epedő tekintetű szeme, ajkának szép hajlása, életteljesen képzett szája, vonásainak tisztasága és gazdagsága, lágyan mintázott haja, a finom átmenetek, az egyes formáknak egymásba való olvadása oly művészi fölfogást tükröztetnek vissza, mely rendkívül közel áll mai izlésünkhöz és ezt az egyéni arckép benyomását keltő fejet modern szobrászatunk legszebb hasonló alkotásai mellé sorozza.

A pergamoni iskolához szokták sorozni a barbártipus kitünő jellemzése s egyéb stilisztikai okok következtében a firenzei Uffizik „késfenő skythá"-ját, ki Apollon parancsából Marsyast meg akarja nyúzni, mivel ez az istennel versenyre mert kelni. Ennek a csoportnak főalakja, a kezeinél fogva fatörzsre akasztott Marsyas (475. kép), több másolatban jutott ránk (legjobb a Tarsosból való, most Konstantinápolyban levő példány); benne

a szenvedett kín pathologiai kifejezésének mesterművét, a meztelen test naturalisztikus jellemzésének legnagyobb fokát csodáljuk. A fára akasztott Marsyas önkénytelenül is a modern szobrászat számos rokontárgyú ábrázolásával való összehasonlításra kinálkozik. A pergamoni iskola műveihez számítják továbbá stílusa és pathetikus arckifejezése miatt a Villa Ludovisiből a római nemzeti múzeumba került női fejet (476. kép), melyet régebben Medusának magyaráztak, holott tipusa inkább az Erinys-ábrázolásokhoz áll közel. A széltől kúszált s izzadságtól csomókba ragadt haj a heves mozgás következménye; az alvó Erinys ugyanis valamely bűnös üldözése után tért pihenőre s most álmában is megőrzi arcának szigorát és komorságát. Valószinű, hogy fejünk, melyet későbbi restaurálás reliefszerűen márványlapra alkalmazott, az Erinyseket ábrázoló csoporthoz tartozott: egy alsó-itáliai vázaképen, mely ilyen csoportozatot tüntet föl, az egyik alvó istennő feje föltünő módon hasonlít a mi fejünkhöz.



476. kép. Alvó Erinys. Márvány. (Roma, Museo Nazionale.)

Kis-Ázsiá-ban Rhodos volt Pergamon mellett a művészeti tevékenységnek legfontosabb helye. A rhodosi köztársaság a diadochus fejedelmek küzdelmei közepette is megőrizte függetlenségét és kereskedése révén gazdag és hatalmas állammá fejlődött. Politikai és anyagi virágzásával párhuzamosan járt a művészet föllendülése. A III. század elejétől egészen a városnak Cassiustól történt földúlásáig (43. Kr. e.) terjedő föliratok a szobrászoknak hosszú névsorát őrizték meg számunkra, akik részint rhodosiak voltak, részint Kis-Ázsiából és a szigetekről sereglettek oda. Plinius adata, amely szerint Chares (l. 336. l.) kolosszusán kívül még vagy száz óriás méretű szobor díszítette a várost, arról látszik tanuskodni, hogy a rhodosi gazdag kereskedők, legalább kezdetben, művészeti érzéküket rőf szerint megrendelt művekkel szerették kimutatni. A ránk jutott szobrok, melyeket a rhodosi iskolával hozhatnak kapcsolatba, részint a pergamoni művészet hatásáról tanuskodnak, részint a klasszikus minták szem előtt tartásával készült művek, vagy olyan alkotások, melyekben a hellenisztikus izlés tárgyban és fölfogásban önállóbb módon érvényesül.

A régebbi művészek közül megemlítjük Philiskos-t (III. v. II. század), ki istenképeken kívül a kilenc múzsának szobrait készítette. Meglehet, hogy ennek a sorozatnak másolatait bírjuk a vatikáni múzeum hét múzsájában (477. képünk ezek közül Thalia-t mutatja be); mert, bár stílusuk praxitelesi vonásokat tűntet

föl, el kell ismernünk, hogy az a mód, amint a szobrász az egyes múzsákat jellemzi, határozottan a hellenisztikus korra vall s talán éppen Philiskos-tól ered. Régebben ugyanis a múzsákat együttesen, általában a múzsai művészetek képviselőinek tartották és egymáshoz hasonlóknak ábrázolták; csak a hellenisztikus kor különböztette meg őket egymástól s adott mindegyiküknek külön szerepkört és ennek megfelelő attributumot, miként képünkön Thaliát a víg álarc jellemzi, mint a vígjáték múzsáját.

A rhodosi iskolának két leghíresebb emléke a farnesei bika nevén ismeretes szoborcsoportozat és a Laokoon. A farnesei bika a legnagyobb márványszobor, mely az antik korból ránk jutott. Két testvér, a maeandervölgyi Trallesből származó Apollónios és Tauriskos dolgozták Rhodos számára, ahonnan Augustus idejében került Rómába. Ott födözték fel 1546-ban a 476. képünkön látható szobrot, mely egyideig a Farnese-család birtokában volt (innen ered neve), jelenleg pedig a nápolyi múzeumnak egyik nevezetessége. A csoport Euripides Antiope c. tragédiájának nyomán azt a jelenetet ábrázolja, amidőn Antiope fiai, Amphion és Zethos, Dirkét vad bika szarvához kötözik, hogy az halálra hurcolja anyjuk kínzóját. A modern restaurálás, melyet a nagyon töredezett állapotban talált szobron eszközöltek, részben hibás és zavaró: eredetileg Zethos (a balfelől látható ifjú) balkezével hajánál fogva tartja Dirkét, akinek felső teste már körül van csavarva a kötéllel, jobbjával meg összehúzza a bika nyakára erősített hurkot. A bősz állat el is iramodna, ha Amphion nem ragadta volna meg szarvát és orrát s így némileg késlelteti a hozzá esdőleg föltekintő Dirke halálát. A csoport már az ókorban is erős változtatásokat szenvedett, amit vagy úgy magyarázhatunk meg magunknak, hogy a ránk jutott példány az eredetinek átalakított másolata, vagy pedig, hogy a rhodosi szobrot római művészek koruk izlésének megfelelően dolgozták át. Nevezetesen megtoldották Antiope alakjával, aki a négyzetes basisnak Dirke alakjával szemközt levő sarkán áll (képünkön nem látható): Antiope nem vesz részt a cselekvényben, mozdulatlan, nyugodt állásában nem illik be a kompozicióba; azért nem is szól róla a szobor egyéb alakjait fölsoroló Plinius, azért nincs meg a csoportot ábrázoló antik cameo- és éremképeken. A római szobrász akkor



477. kép. Thalia. Márvány. (Roma, Vatikán.)

illesztette a csoporthoz, amidőn azt mind a négy oldaláról látható kerti dísznek alakítván át, négyzetes basist adott a műnek s üres sarkára egy, más replikákból is ismeretes nőalakot állított oda Antiopeként. Mert a csoport eredetileg csak egy nézőpontra van komponálva, arra, melyet képünk mutat, amelyben Dirke és a bika alkotják a tömegeket szimmetrikusan szétválasztó főtengelyt, s ahonnan tisztán és egyszerre tekinthetők át a csoportozat összes alakjai és motivumai; minden más nézőpont zavart és hiányos képet nyujt. Apollonios és Tauriskos eredetijének alapja is bizonyára más volt, a sziklatalaj, melyen a jelenet lejátszódott, dísztelen volt a tömörebb, hiszen heves mozdulatával nem állhat meg biztosan Amphion azokon a mostani sziklafokokon; a talapzat oldalainak kisszerűsége és túltömöttsége szintén a római másoló rovására irandó; sem az a kis pásztorfiú, aki állítólag a jelenet helyét, a Kythairont jelképezné, sem a basis oldalaira faragott állatok és növényzet nem méltók a kompozició nagyszerűségéhez; ennek az állatokkal tarkázott tájképreliefnek stílusa késő római (200 körüli) korra vall. Csak a kutya, melyet különben ex unguibus restaurálták, eredeti, Zethosnak, a vadásznak kisérője, amint a szelidebb erkölcsű Amphiont a fatörzshöz támasztott lant jellemzi. Ha a művet a római korú toldások, valamint a modern restaurálás hibái nélkül képzeljük el magunknak, nem tagadhatjuk meg tőle elismerésünket. Fölépítése művészi és szenvedélyes mozgalmassága ellenére könnyen áttekinthető. A művészek ugyan a legnagyobb drámai hatásra törekedtek, de azért mégis bizonyos mérsékletet tanusítanak az ábrázolás pillanatának helyes megválasztásával, amennyiben Dirke tragikus végét csak sejtetik és figyelmünket inkább a bika megfékezésére irányítják.



478. kép. Az ú. n. farnesei bika. Márványcsoport. (Napoli, Museo Nazionale.)

A hellenisztikus plasztika pathetikus iránya tetőpontját érte el a Laokoon-ban. (479. kép.) Mikor ez a hatalmas (2·25 m. magas) csoportozat 1506-ban Titus thermáinak közelében napfényre került, II. Gyula pápa tudós főpapjai azonnal fölismerték benne a trójai Laokoonnak márványba vésett tragédiáját, melynek



479. kép. A Laokoon-csoport. Márvány. (Roma, Vatikáni múzeum.)

művészeiként Plinius a rhodosi Agesandros-t, Athanodoros-t és Polydoros-t nevezi meg. Az antik írónak dicséretét „oly mű ez, mely a festészet és szobrászat valamennyi alkotását fölülmulja“ magukévá tették a renaissance nagy mesterei; maga Michel Angelo a művészet csodájának (il portento del arte) mondja a csoportot, melyet Raffael is belefestett egyik tájképébe. Tiziano tiltakozása, aki Laokoont és fiait kígyókkal küzködő három majom képében rajzolván meg, nevetségessé akarta tenni az áradozó dicséretekkel elhalmozott szobrot, a pusztában elhangzó szózat maradt; Winckelmann, Göthe, Lessing az antik plasztika utól nem ért remekeként magasztalták a rhodosi mesterek emlékét, és csak újabban, az V. és IV. század klasszikus műveinek megismerése óta itélik meg józan tárgyilagossággal a görög művészet másodvirágzásának ezt a jellemző, túlzásoktól és hiányoktól azonban éppenséggel nem mentes alkotását.

Agesandros és társai a mithosznak valamely régebbi, görög földolgozása alapján ábrázolták Laokoon büntetését, akit Apollon, mivel egyenes parancsa ellenére megnősült, sőt templomát is megszentségtelenítette, két óriás kígyó által pusztított el, épp akkor, amidőn a trójaiak szinlelt elvonulása után áldozatot készült bemutatni. Az apa a kígyók rettenetes ölelésétől az oltárra hanyatlott, az egyik kígyó bal lágyékába harap, mérges marásának fájdalmától megrázkódik egész testén; kétségbeesetten küzd végzete ellen, minden izma megfeszül, hasát erősen behúzza, mellkasa görcsösen kidomborodik, lába ujjait összeszorítja; hátraveti fejét és lelke mélyéből előtörő utolsó sóhajra nyitja száját; szörnyű vívódása arcának a szenvedéstől eltorzult vonásaiban tükröződik vissza legjobban (480. kép). A jobbja felől levő kisebbik fiú, kit mellén harapott a kígyó, már haldoklik, szeme megtört, gyönge teste többé nem fejt ki ellenállást. A nagyobbik fiú még sértetlen s míg egyik kezével le akarja tolni a lábára gyűrűzött kígyót, aggodalmasan tekint föl szerencsétlen atyjához.



480. kép. Laokoon feje. Márvány. (Roma, Vatikán.)

Az ábrázolás pillanatának szerencsés megválasztása, mely a veszedelem nagyságát fokozatosan, más és más módon érezteti, drámai elevenséget kölcsönöz a csoportozatnak: a kisebbik fiú haldoklását szánakozó részvéttel nézzük, Lao-

koonnak hősies, de reménytelen küzdelme csodálattal vegyes rémületet ébreszt bennünk, a nagyobbik fiú menekülésének lehetősége reményt keltvén, némileg enyhíti a jelenet borzalmasságát. Hogy a csoport mégsem tesz tragikus hatást, annak oka abban rejlik, hogy mi csak a katasztrófát látjuk s hogy semmi sem utal arra, miért is következett be ez a rettenetes büntetés. A művészek nem is akartak bűnhődést avagy lelki pathoszt ábrázolni, egyedüli céljuk csak az volt, hogy a legnagyobb fokú fizikai szenvedés megjelenítésével anatomiai tudásukat ragyogtassák. Ez kiváló mértékben sikerült is nekik. Nyilvánvaló, hogy a szobrászok hasznukra fordították az alexandriai orvosi iskola kutatásait, mely először foglalkozott emberi hullák boncolásával. A meztelen test mintázása ugyanis az anatomia gyakorlati ismeretéről tesz tanúságot, csakhogy ezeket az ismereteket bizonyos túlzással érvényesítették, amennyiben az idomokat úgy mintázták, mintha a bőr zsírréteg s hasonló átmenet nélkül közvetetlenül fedné az izmokat. Föltűnő az alakok aránytalansága; a kifejlett test viszonyaival, csak magasságuk szerint gyermekekként ábrázolt fiúk kicsinysége szándékolt, hogy mellettük annál jobban emelkedjék ki a kompozició főalakja, Laokoon. Hibáztatják, még pedig joggal, a három személy összekapcsolásának lazaságát, mert a kígyók gyűrűződései csak külsőleg fűzik egygyé őket; az atya nem törődik fiaival s éppen csak a nagyobbik fiúnak apja felé fordított tekintete teremt bizonyos belső vonatkozást e két alak közt. Ha a Laokoont összevetjük a Niobidák sorával (316. l.), azonnal kiderül, hogy ezek a külön szobrokként dolgozott alakok egyrészt sokkal szorosabb, benső vonatkozásban állanak egymással és a főalakkal, mint a Laokoonnak külsőleg egységes csoportja, másrészt a testi szenvedésnek szobrunkon tapasztalható túlzott és kizárólagos hangsúlyozása helyett amott a lélek fájdalma is ki van fejezve az arcokon és az alakoknak egymásért való aggódásában.



481. kép. A melosi Aphrodite. Márvány. (Párizs, Louvre.)

Dicséretet érdemel csoportunknak egyszerű, fölösleges részletektől mentes, zárt kompoziciója, mely a hibás kiegészítések megváltozásával piramis alakjára épül föl úgy, hogy annak magassági vonalát az atya hatalmas alakja teszi. Laokoonnak jobb alsó karja ugyanis nem nyult a magasba, hanem ösztönszerűen fejéhez kapott, ott, egy hajfürtjén tényleg találunk egy kis törési síkot, mely valószínűvé teszi, hogy ez a fürt összefüggött a kézzel. Bántó továbbá a haldokló fiúnak mereven fölfelé nyujtott karja, ezt is nyilván erőtlenül le- és előrehanyatlónak kell képzelnünk. A pergamoni fríz hatása tagadhatatlan, meglátszik ez úgy a csoportnak reliefként, egyetlen, szemközti nézetre való szerkesztésén, mint a motivumok és részletek rokonságán (v. ö. 473. képünk Alkyoneusét). Laokoon feje hasonlít a Hekate ellen küzdő Klytios gigas fejéhez, részleteiben azonban sokkal nagyobb gonddal, mondhatni mesterkéltséggel van kidolgozva. Szobrunk korát most meglehetős egyértelműséggel a Krisztus születését megelőző félszázadba teszik.

A Laokoonnal és a farnesi bikával, mint a hellenisztikus ízlés jellemző példáival ellentétben a melosi Aphrodite (481. kép) annak az iránynak legkiválóbb emléke, mely szakítva a hellenizmus túlzásaival a klasszikus kor mintáihoz, nemes egyszerűségéhez tért vissza. A szobrot 1820-ban találták Melos (Milo) szigetén, in situ, azaz eredeti fölállításának helyén, egy földalatti fülkében, mely valamely gimnáziumhoz tartozhatott. Teste két, a ruha felső szélénél egybeillesztett márványdarabból van dolgozva, ami nagyobb görög márványműveknél (szobrunk 2·08 méter magas) gyakran fordul elő. Két karja le volt törve; a fülkében talált egyéb töredékek közül egy bal kar-részlet és almát tartó kéz, úgy látszik, a szoborhoz tartozik. Ha a töredékekkel együtt a Louvreba szállított, de később nyomtalanul eltűnt plinthos-részlet, amint fölötte valószínű, a szobor hiányos alapzatának jobboldali folytatása, akkor vele a mű eredetére nézve megkapjuk a kivánatos felvilágosítást; a plinthos fölirata szerint ugyanis „... andros, Menides fia, a Maeander melletti Antiochiából, készítette“ a szobrot s így művészét (H)Agesandros-t vagy Alexandros-t származása nyomán a Rhodos környéki kis-ázsiai szobornemzedékhez kell számítanunk.

Akár Agesandros-t, akár más valakit tartsunk a szobor mesterének, bizonyos, hogy az illető nagy művész volt, aki nem szorítkozott a klasszikus minták puszta másolására, hanem önállóan átalakított s tökéletes stílussal dolgozott művében egyesíteni tudta a pheidiasi istenképek nagyszerűségét és magasztosságát a praxitelesi és skopasi női szobrok érzéki, diadalmas szépségével. A melosi Aphrodite fejének büszke, királynői tartása, vonásainak nemes tisztasága, bájos mosolya épp oly remek, mint érett formáinak viruló üdesége és nagy, töretlen redőkben vezetett ruházatának a parthenoni Moirák draperiájára emlékeztető, egyszerű kezelése. A szobor főmotivuma egy IV. századbeli Aphroditetipus átalakítása, mely valószinűleg Skopas kezétől származik és egy késő római másolatban, az ú. n. capuai Aphroditében (Nápoly) jutott ránk. Az istennő egészen hasonló tartásban ábrázoltatik, amint két kezével fogja Aresnek, bal combjára támasztott paizsát s abban, mint tükörben, szemléli szépségét; meztelensége tehát indokolt. A melosi

Aphroditére vonatkozó számos kiegészítés közül az egyik (Millingen, Overbeck) tényleg pajzsot ad térdére: ennek, más okokról nem is szólva, ellentmond a fej tartása, a távolba irányzott tekintet. Egy másik, szintén tarthatatlan kisérlet, a Quatremère de Quincy és Ravaissoné, akik Aphroditét Aresszel csoportosítják olyformán, hogy az istennő bal karját Ares vállára nyugtatja. Legelfogadhatóbb még az a restaurálás, melyet Furtwängler fejtett ki újabban szigorú módszerességgel, emlékbeli analogiák alapján. Szerinte Aphrodite bal karját egy mellette kiegészítendő magas pillérre helyezte (a pillér fölvételét egyebeken kívül a föliratos plinthosrészlet négyszögű nyílása is támogatja) kezében tartva az almát, diadalának emlékét és egyben Melos szigetének jelvényét. Jobb kezével meg lecsúszó öltönyének szélét fogta. A pillérre támasztott kar melosi érmen és reliefen látható Tyche-képről kölcsönzött motivum. Igaz, hogy ez a kiegészítés sem elégíti ki teljesen esztetikai érzésünket: a karok tartása nem nyujt harmonikus, egységes jelleget a műnek, nem magyarázza meg a bal láb föltámasztását, a felső test erős hajlását és meztelenségét, de ez természetes következménye két egymástól távol eső tipus összeolvasztásának. Sok vitára adott alkalmat a szobor keletkezési ideje; a franciák a hellenisztikus kor elejére szeretik helyezni, az igazsághoz azonban közelebb járnak azok, akik 150—50 közé datálják. Bármennyire is térnek el egymástól a részletkérdések, restaurálás, kor dolgában az archaeologusok, mindnyájan egyetértenek a szobor szépségének magasztalásában, mely a melosi Aphroditét az antik plasztika egyik leghíresebb és legnépszerűbb emlékévé avatta.



482. kép. Az ú. n. borghesei vívó. (Párizs, Louvre.)

A rhodosi iskola hatása alatt dolgozott az Ephesos-ból származó Agasias, kinek Krisztus előtt 100 körül datálható Vívója a Borghese család birtokából került Párisba (482. kép). Egy meztelen ifjú merész, mozgalmas állásban harcol valamely (odaképzelendő) lovassal, s míg kinyújtott jobbjával védőleg tartja maga elé paizsát, hátracsapott jobbjába kiegészítendő kardjával támadni készül ellenfelét. A bronzeredetit sejtető

szobornak idomai az emberi test és csontváz tökéletes ismeretével vannak mintázva, oly pontossággal és részletezéssel, hogy a „vívót“ akadémiánkon még most is a plasztikus anatomia mintájaként használják. Néhány ephesosi eredetű művészszel találkozunk Delos szigetén is, ahol ezek római előkelő megrendelők számára dolgoztak. Az ephesosi művészet kedves emléke a „kacsával játszadozó gyermek“ (Bécs), melyet az osztrákok ástak ki nem régen.

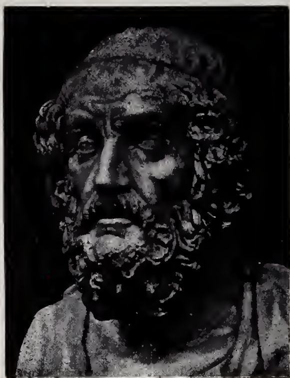


483. kép. Libát fojtogató fiúcska. Márvány. (München, Glyptothek.)

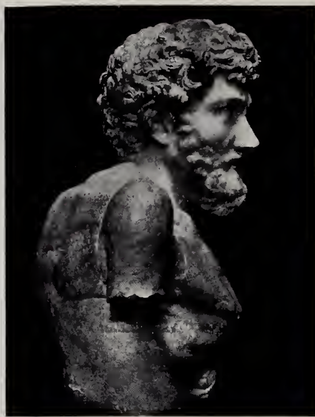
Hasonló ízlésű mű a libát fojtogató fiucská-nak több példányban ismeretes szobrocskája (483. kép), mely kisázsiai művésznek, a gyermekszobrairól híres calchedoni Boethos-nak (Kr. e. 200 körül) egy bronzeredetije után készült. A kis fiú nagy erőlködéssel, szétterpesztett lábakkal tartja vissza a libát s aközben, nevető arccal, majd megfojtja. Ez a friss természetességgel megkomponált munka, mely valószinűleg szökőkút számára készült — a víz a madár csőréből bugyogott ki — nagyon jellemző a hellenisztikus korra nézve, mert a plasztika tárgykörének a genreral való bővülésére szolgáltat példát és egyszersmind tanuságot tesz arról, hogy most már, az előbbi századokkal ellentétben, a gyermekidomok ábrázolásában is tökéleteset nyujtanak. Az ezen korban működő kisázsiai művészek közül említést érdemel még a prienei Archelaos, kitől egy érdekes, Homeros apotheosisát ábrázoló reliefképet ismerünk.

Alexandria, melyet Nagy Sándor alapított (331), volt a hellenisztikus műveltségnek tulajdonképeni gócpontja. Azzá tették uralkodói, a Ptolemaiosok. Megalapították a Museiont, ahol tudós férfiak és költők szabad ellátásban részesültek s a világhírű könyvtárt, melynek 400,000 kézirata magában foglalta a görög irodalom minden kincsét. Ezen és hasonló intézkedésekkel elérték, hogy Alexandria lett a szellemi életnek, a tudománynak és irodalomnak középpontja. Tudjuk, hogy a görög irodalom ezen késői fellendülésének szakát, székhelye után alexandrinus kornak is szokták nevezni. Alexandriában azonban nemcsak tudósok és költők találtak szives fogadtatásra és pártfogásra, hanem a művészek is, akiket a királyi család és a csodálatos gyorsasággal fölvirágzó város gazdag polgárai bőséges munkával láttak el. Az udvar számára dolgozó szobrászok elsősorban a királyi

család tagjainak képmásait készítették; aztán a festőkkel együtt közreműködtek azoknak a szobrokkal és képekkel pazarul diszített ünnepi sátraknak, az úszó palotáknak is beváló hajóknak berendezésénél és fölékítésénél, amelyekben a Ptolemaiosok irodalmi tudósításaink szerint kedvüket lelték. A fejedelmek pompakedvelése föllendítette az iparművészetet is, mely főleg az ötvösség és a glyptika terén remekelt. Minthogy Alexandria területén nagyobb, rendszeres ásatások még nem folytak, aminek egyik oka abban rejlik, hogy az új város a régi fölé épült, nem rendelkezünk nevezetesebb helyi leletekkel, amelyekből kellőképen megitélhetnők a Ptolemaiosok fővárosának művészetét. Az ott dolgozó szobrászokra vonatkozó föliratain sincsenek. Az alexandriai plasztika sajátos termékeinek kell tartanunk a tájképes domború műveket, az idillikus jellegű genreképeket és az utca alakjait ábrázoló kis bronz-szobrocskákat. Ha az ezen kategoriákba tartozó emlékek nem is származnak mind közvetetlenül Alexandriából, sőt jórészt Rómában dolgozó (görög) mestereknek fiatalabb korú, időszámításunk elejéről való munkái, kétséget nem szenved, hogy alexandriai mintáknak hatása és utánzása alapján



484. kép. Homeros. Márvány.
(Napoli, Museo Nazionale.)



485. kép. Aesopus. Márványmellszobor.
(Roma, Villa Albani.)

keletkeztek. Az egyiptomi művészet a maga megcsontosodott, merev formáival nem gyakorolt hatást Alexandria görög mestereire. Ha ezek át is vettek egy-egy tipust (Isis, Sarapis) avagy motivumot, azt teljesen görög szellemben dolgozták át.

Az arcképes szobrászat folytatja a IV. században megkezdett realisztikus irányt, melyet a fantáziából megalkotott ideális képmásokban is érvényesít. Homeros számos arcképe (legjobbak a párizsi, potsdami, schwerini és nápolyi példá-

nyok; 484. kép) a szem elcsenevészedett formáiban a legnagyobb pathologiai hűséggel adja vissza a költőnek hagyományos vakságát; a szemek mély fekvésével, ráncos, hústalan arcával, ritkuló hajzatával meg mesterileg jellemzi agg korát. A vak aggastyánnak arca nem tesz ránk szomorú hatást, megbékít átszellemült kifejezése: a fölvont szemöldök, a magasba irányzott tekintet, a félig nyitott száj ugyanis megkapó módon sejteti az isteni dalosnak a messze multba elkalandozó elméjét, látnoki ihlettségét. Az arckép az Alexandriában virágzó Homeros-kultusznak tanúja, ahol a kritikusok egész serege foglalkozott költeményeinek magyarázatával és ahol az egyik Ptolemaios templomot is épített tiszteletére (a Homereiont), amelyben a trónuson ülő Homerost a születésének dicsőségeért versenyző hét város allegorikus szobra vette körül. Nemcsak kiméletlen realizmusa, mely a rútnak megjelenésétől sem retten vissza, hanem főleg az alapul vett gondolat, hogy az élces mesemondót a hagyomány nyomán púpos törpeként ábrázolják, a késő, nyilván alexandrinus korba helyezik Aesopus (485. kép) római korú mellszobrának eredetijét, azt az élesen figyelő, ironikus tekintetű okos arcot, melyet Burckhardt méltán nevezett el a sziporkázó szellemű púpos ember ideális tipusának.

Egészen új irányt képviselnek a hellenisztikus reliefképek. Festői jellegüket eredetök és rendeltetésök magyarázza. Ezeket a reliefeket ugyanis a termek falaiba illesztették, azoknak a festményeknek helyettesítéseként, melyekkel a görög előkelők lakásaikat régtől fogva diszítették volt. Alkalmazásuk nyilván keleti szokás utánzását jelenti, hisz tudjuk, hogy a falra alkalmazott relief a keleti fejedelmi paloták diszítésénél nagy szerepet játszott. A reliefekhez festményeket vettek mintaképül s így könnyen érthető, hogy a plasztika ezen művei a festés hatása alá kerülnek; amint azt nemcsak a kompozicióban, háttér, távlat tekintetében állapíthatjuk



486. kép. Perseus megszabaditja Andromedát. Márvány. (Roma, Museo Capitolino.)



487. kép. Tehenet hajtó paraszt. Márvány. (München, Glyptothek.)

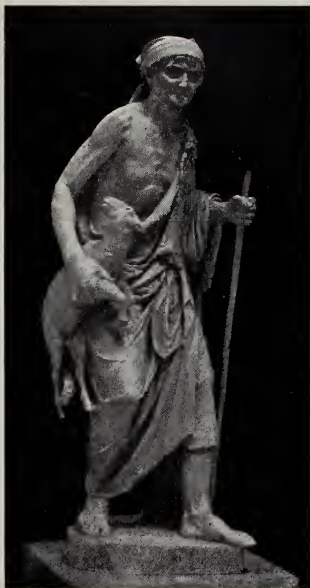
meg, hanem különösen érdekes módon abban is, hogy az alexandrinus korban született tájképfestéssel párhuzamosan tájképes domborművek keletkeznek, amelyekben a tájképbe vagy architektonikus háttér elé helyezett alakok néha már annyira elvesztik önálló fontosságukat, hogy csak staffageként hatnak. A reliefek egyébként szerkesztés dolgában is érdekesek: míg ugyanis régebben az alakok kiemelkedése egy síkba esett s legfölebb a háttér mutatott különböző mélységet, addig most a hátsó sík egyenletes s arról válnak le különböző fokú domborodással az alakok. A hellenisztikus reliefnek egész sorozata látható a római palazzo Spadában. Nem kevésbbé érdekes, valószinűleg bronzeredeti után másolt példáját mutatjuk be 486. képünkön: Perseus megyilkolta a szörnyet, melynek áldozata lett majdnem Andromeda s most lesegíti a szép királyleányt arról a sziklafalról, melyhez hozzá volt láncolva. A reliefben kidolgozott sziklás hátteret campaniai hasonló falkép nyomán ki kell egészítenünk a két alak közötti ürbe festett pázsit részlettel, amely felett a kéklő tenger látszott. Egész tájképet, egy falusi roskadozó Bacchos-szentélyt s a hegyfokon kápolnát Priaposképpel, tün-



488. kép. Az alvó Ariadne. Márvány. (Roma, Vatikán.)

tet föl egy müncheni relief (487. kép), melynek előterében vásárra iparkodó parasztot látunk, aki botjára akasztott nyúllal a hátán és kosárral kezében tereli maga előtt tehenét.

Még a kerek szobrászat alkotásain is megérzik a festészet hatása: a Vatikán alvó Ariadnéja (488. kép), úgy látszik, egy nagyobb festményből van kiszakítva és önálló alakként megmintázva, amely festmény a Theseustól elhagyott Ariadnét ábrázolta, akit Dionysos álmában megles; amint ezt a jelenetet ugyanarra az eredetire visszamenő campaniai falképek ábrázolják.



489. kép. Bárányt vivő parasztasszony. Márvány. (Roma, Palazzo dei Conservatori.)

Már a tehenet terelő paraszt (487. sz.) képe is tanuskodhatik arról, hogy az alexandriai szobrászatban visszhangra talált a falusi élet iránt tanusított vonzódás, melyet a túlraffinált társadalmaknál máshol is, teszem azt a XVIII. századbeli Franciaországban tapasztalunk, s melynek Alexandriában a bukolikus költészet adott kifejezést. Theokritos idilljeinek hatása alatt, vagy vele párhuzamosan szobrász kortársai is apró képeket nyujtanak a természetből, az egyszerű emberek, parasztok, pásztorok, halászok életéből. Ennek az idillikus genre-nak számos emléke közül bemutatjuk a bárányt vivő öreg asszonyt (489. kép), ki a munkától és éveinek súlyától meggörnyedve, rongyos köpenyében, botjára támaszkodván iparkodik be a városba, hogy ott nehány garast kapjon bárányáért. A bőr petyhüdtsége, a test sovány idomai és egész tartása modern szobrásznak is becsületére váló realizmussal van kifejezve.

A realisztikus ábrázolás végső fokát éri el az utcai élet alakjait tárgyaló genre-szobrászatban. Alexandria, mint afféle keleti kikötő-város, rendkívül élénk utcai élettel bírt. A görög művészek figyelmét az egymás hátán tolongó sok idegen alak között a négerek ragadták meg legjobban, akik, mint árusok, bohócok avagy zenészek tették hangossá az utcát. Ezeknek faji jellegét bámulatos ethnographiai hűséggel adták vissza azokban a kisméretű, rendesen bronzból öntött szobrocskákban, melyek csakhamar oly közkedveltségre tettek szert a görög-római világban, hogy egyes példányai a legtávolabbi római provinciákban kerülnek napfényre. 1894-ben Ó-Budán is találtak egy ilyen négerszobrocskát (490. kép),



490. kép. Néger fiú. Bronz. (Budapest, Aquincumi múzeum.)

mely az álló tipusnak kitünő változata. A fiú, kinek származását sürű, göndör haja, hátrasimuló homloka, kiugró arccsontja, duzzadt ajka azonnal elárulja, teste súlyát megfeszített bal lábára helyezvén, könyökben meghajlított balkarjával valami tárgyat, minden valószinűség szerint hangszert, tartott, amelyen jobb kezével játszott. Párizsi rokona (491. kép) túlzást visz a motivumba: a test erős oldalhajlása és a könyöknek a balcsípőre való támasztása sokkal nagyobb tehernek felel meg, mint amilyen a kezébe kiegészítendő szambuka, melynek pengetésével énekét kiséri.



491. kép. Utcai énekes. Bronz. (Paris, Cabinet des médailles.)

Hogy a hellenisztikus kor szobrászai az állatok ábrázolásánál is éles megfigyeléssel, pompás valószerűséggel dolgoztak, annak illusztrálására hivatkoznak a bécsi udvari múzeum két kútreliefjére (nőstény oroszlán kölykeivel és bárányt szoptató birka), a firenzei Uffizi-gyűjtemény márványvadkanára s a palermoi múzeum remek bronzkosára (492 kép).

Kétségkívül alexandriai eredetű a Nilus szobra (493. kép), melyet, mint folyam plasztikus ábrázolásának rendkívül sikerült mintaképét, a vele egyidőben talált Tiberis-szobor (Louvre) óta a legújabb időkig számtalanszor utánoztak. Művésze nem mutat be nekünk mithologiai személyt, hanem magát a folyót allegorizálja. A hatalmas alak a Nilus lassú hömpölygését megszemélyesítendő nyugodtan, kényelmesen terül el a földön. Az áradása nyomán fakadó áldást ki-



492. kép. Kos. Bronz. (Palermo, múzeum.)



493. kép. A Nilus. Márvány. (Roma, Vatikáni múzeum.)

fejezi a föld termékeivel tele bőségszarva, a jobbjában tartott kalászcsomó. Magát az áradást, a folyó vizének tizenhat rőffel való évenkénti emelkedését jelzi a tizenhat gyerek, mely körülveszi és rajta mászkálgat. Ezek közül néhány krokodilussal és ichneumonnal játszik s így világosan utal a folyó hazájára, melyet azonkívül Egyiptom jelképe, a szfinx, valamint a lótuszból és nádlevelekből font fejkoszorú is megjelöl. A mű szerkesztése nagytehetségű mesterre vall: a gyermekek kicsinységükkel emelik a főalak hatalmas arányait, anélkül, hogy annak formáit és körvonalait eltakarnák avagy zavarnák, csoportosítások pedig szerencsésen tölti be a kompozició üresebb részeit. A talapzat szerves összefüggésben áll a szoborral, folytatja az ábrázolást: elülső oldalára rá vannak vésve a Nilus hullámai, oldalt és hátul állat- és növényvilága s apró jelenetek (krokodilusok, vízilovak, ichneumon harca; krokodilusok elől bárkán menekülő törpék), melyek a folyó életét szemléltetik. Az anthropomorphikus természetábrázolásnak érdekes példája a Vatikánnak Okeanos néven ismert



494. kép. Tengeri isten. Márvány. (Roma, Vatik.)

kolosszalis hermája (494. kép). A hajzatát díszítő, szőlőlomb és fürtökből álló koszorú valószinűvé teszi, hogy a fej nem személyesíti meg általában a tengert, hanem annak csak egy részét, valamely szőlőhegyektől övezett termékeny öblét. Az isten a herma alján látható hullámokból emelte ki fejét, haja vizes csomókban tapad fejére és nyakára, szakállából két kis delfin tűnik elő; szemöldökét apró úszóhártyák helyettesítik; orcáit, állát és mellét foszlányokban borítja a tenger hinárja.



495. kép. Eros és Psyche. Márvány. (Roma, Museo Capitolino.)

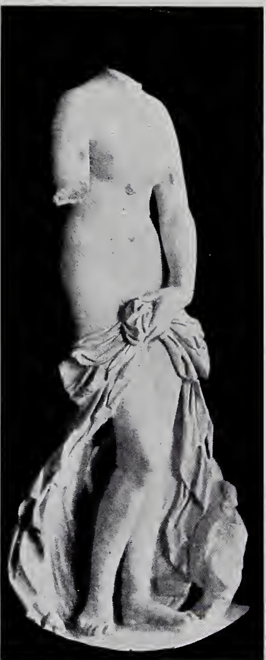


496. kép. Pan és Daphnis. Márvány. (Napoli, Museo Nazionale.)

A hellenisztikus szobrászat nagyon kedvelte a természet, főleg a tenger életét személyesítő tipusokat, amelyekben az emberi formákat növény- és állatvilági elemekkel kapcsolta össze. Ezeknek a tipusoknak sikerült voltát mi sem bizonyítja jobban, mint az a körülmény, hogy a legmodernebb művészek is, például egy Böcklin, minduntalan ezekhez a tritonokhoz, najádokhoz, nereidákhoz térnek vissza, amikor a természet életét akarják megfesteni, avagy plasztikailag megjeleníteni.



497. kép. Capitoliumi Aphrodite. Márvány. (Roma, Museo Capitolino.)



499. kép. Aphrodite. Márvány. (Siracusa, múzeum.)



498. kép. Medici-féle Aphrodite. Márvány. (Firenze, Uffizi.)

Talán nem tévedünk, ha Alexandriába helyezzük a hellenisztikus kor szellemét és erkölcseit jellemző erotikus tárgyú szoborműveknek jó részét. Ezek némelyike poetikusan dolgozza föl a szerelem örök témáját, mint pl. a több másolatban ismeretes Eros és Psyche (495. kép) csoport: a fiú és lány ölelkezése és csókolódzása a gyermekszerelem tisztaságának és ártatlanságának bájos képe; testök tartása is elárulja, hogy érzéki vágy még nem bántja lelköket. Más műveiknél viszont azonnal érezzük, hogy a szobrász nuditásaival avagy sikamlós értelmű ábrázolással közönségének érzékiségét akarja csiklandozni. Ilyenek a meztelen Aphroditék, Kallipygosok, hermaphroditosok, Ledák vagy akár az a csoport is (496. kép), mely Pant ábrázolja, amint kedvencét, a szép Daphnist, muzsikálni tanítja.

Aphroditékről lévén szó, azok sorából be kell mutatnunk a hellenisztikus művészetnek nehány nevezetesebb alkotását (XXIV. tábla). Sajnos, egyiknek sem ismerjük sem származási helyét, sem mesterét. Az egyiken, a Medici-félén, van ugyan fölirat („Athénből való Kleomenes, Apollodoros fia készíté“), de ez hamisítottnak bizonyult.

A Museo Capitolino Aphroditéja (497. kép) nyilvánvalóan Praxiteles knidosi szobrának utánzása, továbbképzése. (v. ö. 306. l.) Szintén fürdőbe készül szállani, meztelensége tehát azonnal érthető; míg azonban a knidosi éppen most teszi le ruháját, a capitolinói már le is tette azt; míg amaz istennői elfogulatlanságban, kiegyenesedve, zavar nélkül áll előttünk, avatatlan tekintetektől nem tartva, addig a capitolinói nő fél, hogy meglesik, kissé összehúzza magát s nemcsak ölét, hanem mellét is eltakarja a halandók elől. Formái az érett asszony viruló szépségét rendkívüli lágysággal adják vissza, különösen dicsérendő hátának életteljes mintázása. Idomaiban és arányaiban valamivel karcsúbb mint knidosi rokona. A mester ennek megfelelően karcsúbbra mintázta a mellette levő vázát és abban is eltér példaképétől, hogy a hajviseletet korának ízlése szerint művésziesebben alakította át. Az egykori birtokosáról Medici-nek nevezett Aphrodite (498. kép) a tengerből kiemelkedő istennőt (Anadyomene) ábrázolja; azért járulékként nem látunk mellette ruhát, hanem delfint, amelyen kis Eros lovagol. Valamennyi Aphrodite közül ez a legfiatalabb, legkarcsúbb, egész leány. Bájait ő is leplezi, csakhogy ezt már bizonyos kacérkodással teszi s ez a benyomás megmarad akkor is, ha föltételezzük, hogy ujjait eredetileg nem tartotta olyan mesterkélten, oly áttetszőleg melle és öle elé, amint a restaurator azokat kiegészítette; ez a hölgy már nem is bánná, ha meglepnék. Feje, hajviselete a praxitelesi Aphroditéhoz, amely-



500. kép. Sarukötő Aphrodite. Bronz. (Pécs.)

nek szabadabb szellemben való átalakítása, elég közel áll, arcának kifejezése azonban már érzékibb, amit különösen tekintete és orcáinak gödröcskéi idéznek elő. Nála is kacérabb a siracusai, fej nélkül talált Aphrodite (499. kép). A capitolinói szoborhoz hasonló kéztartást a művész kiegészítette a ruhának raffinált módon való alkalmazásával, melyet a helyzet semmiképpen sem magyaráz meg s mely csak arra szolgál, hogy az istennő meztelensége minél pikánsabb legyen: alsó teste hatásosan emelkedik ki a széltől festőileg lengetett köpeny előtt, melynek végeit elül összefogja, hátul meg jó messzire csúszott le a ruha. Idomainak a capitolinói példánynyal vetekedő rendkívül finom, természethű mintázása messze fölülmulja a Medici-féle Aphroditének kissé sablonos, másoló munkájára emlékeztető kidolgozását. Az istennő egyéb tipusai közül megemlítendő a fürdésnél guggoló Aphrodite (Louvre, Vatikán), melynek eredetijét a bithyniai származású Doidalses-nek (Daidalos-nak) tulajdonítják, valamint a sarukötő Aphrodite (500. kép), melynek kecses motivumát a hazánkban (Kővágó-Szőlősben) talált bronzszobrocskával szemléltetjük.

Róma. A görög művészet a Keleten való elterjedése után, melyet Nagy Sándor nyitott meg a hellén kultura számára, Nyugat felé is folytatta hódító útját és birtokába vette Rómát. A görög művészet termékeivel a rómaiak akkor ismerkedtek meg, amikor hadvezéreik elfoglalták Alsó-Itáliát és Siciliát, melynek görög gyarmatvárosai a hellén műveltségnek erős várai voltak. Marcellus Syracusai bevétele után (212. Kr. e.) magával vitte Rómába a városnak legszebb szobrait és festményeit és azokat közszemlére állította ki. Ugyanezt tette Fabius Maximus Tarentum elfoglalása után (209.); az ő hadi zsákmánya között volt például Lysippos-nak kolosszális Herakles-szobra. (332. l.) Mikor a Kr. e. II. században megkezdődtek Rómának háborúi Görögország és Kis-Ázsia ellen, rendszerré vált a görög műkincsek rablása, melyeket a hazatérő hadvezérek diadalmenetükben mutattak be Róma népének. T. Quinctius Flamininusnak a kynoskephalai győzelem (197.) emlékére tartott diadalmenetében a III. Fülöp makedon királytól zsákmányolt műkincsek bemutatása két egész napot vett igénybe. M. Fulvius Nobilior 187-ben Epirusból 285 érc- és 230 márványszobrot hozott haza, ezek közül a legszebbeket az általa épített Herculestemplom diszítésére használta föl. Paullus Aemilius diadalmenetében (167) 250 kocsin vitték a Makedoniában összeszedett festményeket és szobrokat, amelyek között Pheidias-nak egy bronz Athenája is szerepelt. A makedon lázadás leverője, Metellus, nemcsak műkincsekkel megrakodva tért vissza — ekkor került Rómába Lysippos-nak dioni szoborsorozata (333. l.) —, hanem már görög művészeket is hozott magával. Mindezeken túltett Mummius, aki Korinthos bevétele alkalmából (146) temérdek műkincset küld Rómába, ahol azokat részint a templomokban és köztereken állítják föl, részint a vidéki városok közt osztják szét. Görögország és a Kelet szentélyeinek és emlékhelyeinek fosztogatása ezután is folytatódik. Sulla megrabolja Delphit, Olympiát és Epidaurost, Lucullus és Pompejus a Mithridates elleni háborúkból hoznak haza gazdag zsákmányt. 133-ban III. Attalos király elhalálozván, a rómaiakra hagyja

birodalmát és Pergamonnak műkincseit. A császárok korában is egyre növekszik a Rómába szállított görög művek száma. Hogy mily gazdag volt Hellas földje műemlékekben, arra elég fölhoznunk azt az egyetlen adatot, hogy a századokon át folytatott rablás ellenére is Nero császár magából Delphiből még 500 bronzszobrot vihetett el.

A görög szobrászat és festészet remekeivel való megismerkedés hatalmas mértékben fejlesztette a rómaiakban a művészet iránt való érdeklődést. Róma előkelői között akárhány szenvedélyes műbaráttal találkozunk, kik mesés árakat fizetnek a jelesebb mesterek egy-egy műveért. Az állam is gondoskodik a városban fölállított emlékekről, melyeknek felügyeletével külön hivatalnokot bíz meg.

Érdekes és jellemző, hogy a római műértők a klasszikus kornak, az V. és IV. századnak mestereit becsülték legtöbbre; sőt Augustus korában fölébred az archaikus művek iránt való erős érdeklődés. Az a reakció, mely a hellenisztikus művészet iránya, túlzásai ellen a Kr. e. II. és I. században magában Görögországban keletkezik és a régi művek stilusának utánzásában mutatkozik, Rómában új erőre kap és arra kényszeríti az ott dolgozó görög mestereket, hogy a klasszikus korú plasztika mintái után dolgozzanak. Mivel ezek között már nem volt nagyszabású önálló tehetség, mivel e korban a görög szellem teremtő ereje elfáradt, megszűnt, alkalmazkodtak is megrendelőik ízléséhez. Igy született meg a klasszikuskorú emlékek után készült másolatoknak hosszú sora, amelyeknek ránk jutott csekély töredéke legalább utánzatokban őrizte meg számunkra a görög művészet nagyjainak alkotásait. Így érthetjük meg azokat a kontaminált szoborműveket, melyeket egyes önállóbb, de az igazi művészi eredetiség híjával levő mesterek dolgoztak olyképpen, hogy különböző régi műveknek elemeit egy-egy szobron egyesítették, avagy hogy a régi kor emlékkészletéből kiválogatott, eredetileg össze nem tartozó alakokat csekély módosításokkal csoporttá kapcsoltak össze, vagy hogy antik görög szobortipusra római fejet alkalmaztak. Ezek mellett azonban előfordulnak a hellenisztikus plasztika stilusában készült másolatok és utánzatok is.

A görög mestereknek Rómába való vándorlása a Kr. e. II. század óta egyre nagyobb mérveket öltött. Érthetővé teszik ezt az általános politikai viszonyok. A diadochus államok általában rövid életűek voltak s mikor egymásután beleolvadtak a római birodalomba, megszűnt fővárosaik jelentősége, miként Athén is elvesztette jelentőségét, amikor függetlenségének vége szakadt. Róma lett a világ ura s politikai emelkedésének természetes következménye volt, hogy a művészek is odatódultak, hogy a világ urait szolgálják. A rohamosan növekvő város munkával látta el a művészeket; a templomok, paloták, utcák, terek és villák diszítésére elégteleneknek bizonyultak a mindenhonnan összeharácsolt műkincsek; a római előkelők és tőkepénzesek, később meg a császárok megrendelésekkel halmozták el a városukban letelepülő görög szobrászokat. A művészeti tevékenység Hellasból és a Keletről Rómába terelődik át.

A köztársaság utolsó századában és a császári kor elején Rómában működő görög nemzetiségű szobrászok közül többeket nevük szerint ismerünk, főleg azon

föliratok alapján, amelyekkel műveiken szerzőségüket megörökítették. Ezeknek egyik csoportja a fennebb (343. l.) említett új-attikai iskola követőiből áll, amennyiben iskoláról szabad beszélni oly művészeknél, akiknek nincs sajátos stilusuk, akik csak régi tipusok átalakításában és utánzásában ragyogtatják technikai tudásukat. Az a körülmény, hogy sohasem mulasztják el nevük mellé kiírni athéni származásukat, arra látszik utalni, hogy a rómaiak szemében a mester athéni eredete emelte legjobban valamely szobornak becsét és hitelét. Új-attikaiak: Glykon, akinek a Farnese-gyűjteményből Nápolyba került Herakles-e (501. kép) Lysippos pihenő Heraklesének (332. l.) átalakítása. A hős jobbjában tartva a Hesperidák almáit, fáradtan támaszkodik bunkójára; megdagadt erei, túlhajtott izomzata annak a kornak izlése szerint vannak dolgozva, mely a gladiatorok küzdelmében lelte örömét. Antiochos Athenájával (Róma, Museo Nazionale) Pheidias Parthenos szobrát akarta utánozni. Apollonios, Archias fia, a Polykleitos-féle doryphorosnak és valószínűleg ugyanazon mester amazonjának fejét őrizte meg számunkra kitünő másolatban (mindkettő a nápolyi múzeumban). Egy másik Apollonios-nak, Nestor fiának, neve olvasható a belvederei híres torsón (v. ö. 332. l.). Kleomenes az ú. n. Germanicusban valamely előkelő römait ábrázolt Hermes egyik régi tipusának fölhasználásával. A Villa Albani karyatidájának művészei, Kriton és Nikolaos, athéni V. századbeli szobrot vettek mintául; Salpion és Sosibios kolosszális márványvázákat faragtak, amelyeknek domborművei különböző korú tipusokból összeállított jeleneteket ábrázolnak. Ide sorolhatjuk végül az ismeretlen származású Arkesilaost, aki Julius Caesar számára elkészítette a juliusi nemzetség ősanyjának, Venus Genitrixnek szobrát s azonkívül Varro és Lucullus számára is dolgozott.



501. kép. A farnesei Herakles. Márvány. (Napoli.)

Az új-attikaiakkal hasonló irányt követnek Pasiteles és tanítványai. Pasiteles Alsó-Italiából származó görög művész volt, aki 89-ben Kr. e. kapott római polgárjogot. A nagy és kis plasztika minden technikájában kivált; két munkájáról

van tudomásunk: Rosciust, a híres szinészt ezüst vázán mint gyermeket ábrázolta, aki kígyóval birkózik; a Metellustól alapított templom számára pedig elkészítette Juppiternek chryselephantin szobrát. Mint író is kitűnt „A világ műkincseiről" szóló ötkötetes munkájával. Tanítványának, Stephanos-nak nevét viseli a Villa Albaninak nyugodtan álló meztelen ifjút ábrázoló márványszobra, mely valamely, az V. század végéről való argosi szobornak másolata. Ezt az alakot egyszer leánynyal összekapcsolva látjuk a nápolyi csoportban, melyet Orestes



502. kép. Orestes és Elektra.
Márvány. (Napoli.)



503. kép. Orestes és Elektra.
Márvány. (Napoli.)

és Elektrá-nak (502. kép) neveztek el, máskor meg ifjúval párosítva alkotja a Louvrenak Orestes és Pylades néven ismert csoportozatát. Stephanos-nak tanítványa volt Menelaos. Őtőle származik az ú. n. Ludovisi csoport, mely ma a római Museo Nazionaleban van (503. kép). Gazdag ruházatú nő áll egy nála egész fejjel kisebb ifjú mellett; jobbját társának vállára teszi, aki viszont derekát öleli át, bal kezét pedig az ifjú karján nyugtatja. Szeretettel tekintenek egymásra. Némelyek attikai síremlékektől inspirált műnek tartják, mely anya és fiú búcsúzását ábrázolná. Mások ismét másként magyarázzák. Legvalószínűbb, hogy itt azt a jelenetet kell látnunk, midőn Elektra apjuk sírjánál fölismeri öccsét, Orestest. Evvel az értelmezéssel összhangban van a két személy termetében kifejezett kor-

különbség s a nőnek rövidre nyírt haja, mely Elektrának gyászát jelenti. Elektra alakja szintén régi tipusnak átalakítása, ugyanazt kell hinnünk Orestesről is. Az utóbbinak ruháját a művész római divat szerint rendezte el. A két alak összekapcsolása elég jól sikerült; a mű sokkal frissebb, szabadabb, bensőségesebb, mint a nápolyi múzeumnak akadémikusan összeszerkesztett rokontárgyú csoportja.



504. kép. Kentauros. Márvány. (Roma, Museo Capitólino.)

A klasszikus mintákon kívül másoltak hellenisztikus ízlésű munkákat is. Példa rá a Museo Capitolino két kentaurosa, melyeket a kisázsiai Aphrodisiasból való Aristeas és Papiás dolgoztak Hadrianus császár korában. A két szobor a szerelem hatását festi. Az összekötött kezű öreg kentauros keserves arccal szenvedi el a (hátára kiegészítendő) kis Erosnak csintalankodásait; a vele szembe lovagló ifjú kentauros (504. kép) nevetve nézi öreg társának kínjait, mert ő neki a szerelem csupa öröm és gyönyörűség, vígan csettent ujjaival s nem bánja, hogy a hátán ülő (a szoborról letört) Eros ejtette hatalmába. A két kisázsiai művész virtuóz tudással mintázta az állati és emberi test idomait; hogy a bronzból való (a Kr. e. II. v. I. századba teendő) eredetit minél jobban megközelítsék, sötétszürke márványt alkalmaztak s azon a csalódásig híven utánozták a bronztechnikát; a haj és szakáll olyan, mintha cizellálták volna.

Az üres klasszicizmus, melyet az új-attikaiak és Pasitelesék képviselnek, szerencsére nem vált uralkodóvá Rómában; a másolásnak ez a szellem nélküli módja, mely a görög művészet erőtlenedésének és kétségtelen hanyatlásának jele, nem verte békóba a fejlődő római szobrászatot. A római mesterek nem követték ezeknek a teremtő erő nélkül dolgozó másolóknak nyomdokait, hanem a görög művészetnek két, fejlődésre képes irányzatát folytatták és művelték ki, a portraitszobrászatot és a domborműves ábrázolást, amelyekre egyfelől a IV. században virágzó realisztikus arcképes szobrászat, másfelől a hellenisztikus reliefkép és a pergamoni históriai szobrászat szolgáltatták az örökérvényű mintákat.

IPARMŰVÉSZET.

A szobrászat tárgyalása után meg kell emlékeznünk az iparművészetről, mint amelynek termékei javarészt az ú. n. kisplasztika körébe tartoznak. A görög nép ritka forma- és szépérzéke, mely az építés és szobrászat terén oly nagyszerű emlékeket hagyott ránk, a mindennapi használatra, a magánélet sokféle szükségleteinek kielégítésére szánt tárgyaknak művészi kialakításában és díszítésében is megnyilatkozott.

A görög iparművészet behatóbb méltatását sem a rendelkezésünkre álló hely nem engedi meg, sem a magunk elé tűzött cél nem követeli s azért annak főágait csak általánosságban, néhány jellemző példa segítségével ismertetjük. A festett edényekből, az érmekből és vésett kövekből ugyan elég gazdag hagyatékunk van, más téren azonban, például a bútorzat, az ötvösség emlékeiből, oly csekély a készletünk, hogy az iparművészet történetére, fejlődésére vonatkozó tudásunk ez idő szerint még nagyon hézagosnak mondható. S amennyire helyénvaló volt az iparművészet emlékeinek részletesebb megbeszélése a görög művészet őskorában (145. és 156. l.), amikor ezek az emlékek a művészeti tevékenységnek első jellemző, a nagy művészet kevés számú alkotásával vetekedő fontosságú tanujelei, annyira másodrangú jelentőséggel bírnak azokban a századokban, amelyekben a nép művészeti tevékenységét úgy az építés, mint a szobrászat terén monumentális emlékekből ítélhetjük meg.

A bútorokat, használati és dísztárgyakat jellemzi a fölépítésnek és a formának az anyag természetéből folyó, az illető tárgy rendeltetését világosan kifejező alakítása, valamint a díszítő elemeknek e törvényekhez szabott, a részek szerkezeti jelentőségét hangsúlyozó alkalmazása. Anyag, rendeltetés, forma és díszítés oly tökéletes összhangban állanak az antik iparművészet akárhány terménél, hogy azokat úgy egészükben, mint egyes motivumaikban a legújabb időkig számtalanszor ismételték és utánozták.

A görögök b ú t o r z a t a nem volt oly gazdag és változatos, mint a mai; ődarabjai a szék, asztal, ágy és láda; a magas bútor hiányzott az antik lakás berendezéséből. Nem is volt annyira alávetve a divat változásainak; az egyszer célszerűnek bizonyult formát megtartották s a századok stilusbeli haladása főleg a fa- és bronzbútorra alkalmazott ércreliefek, vagy a márványból faragott darabok domborműves díszítésében tükröződött vissza. A bútorok lábait szerették állatlábak mintájára alakítani s azokat helyes statikai érzékkel kifelé hajlították. A kandeláberek kedvelt motivuma az oszlop, mely rendesen három állatlábból álló talapzaton nyugszik; találunk azonban oly példányokat is, melyek a plasztika alakításainak iparművészeti célokra való ügyes értékesítéséről tanuskodnak, mint például a l á m p a t a r t ó k é n t használt ittas silenos (505. kép). Bronzreliefes ábrázolásokkal díszítették sokszor a f e g y v e r z e t darabjait, a sisakokat, paizsokat stb. Virágzó ága a kisművészeteknek az é k s z e r i p a r. Gyönyörű aranyékszerek

kerültek napfényre a Fekete-tenger melléki görög gyarmatok területéről. A karperecek legtermészetesebb motivumát, a kar köré csavarodó kígyóformát számos változatban kapjuk, azonkívül előfordul a szalag vagy abroncsszerű kardísz. A nyakláncok sodrott aranyfonalból, egymáshoz fűzött lemezekből vagy gömböcskékből állanak s ezek mellett a növény- és állatvilágból kölcsönzött díszítményt, közbefoglalt fejeket, vésett köveket s sokszor jou-jou-szerű függelékeket tüntetnek föl. Fülbevalókként szerepelnek kis Erosok, állatok, apró vázaformák, foglalt drágakövek stb. A diadémek (stephane) a geometriai és a növényi díszítmény mintáit variálják; a fejkoszorúk, melyeket kitüntetésként adományoztak, vagy az isteneknek fölajánlottak, néha meg a halott fejére alkalmaztak, rendesen levelekből és ágakból vannak összeállítva. Az ékszerek díszítésében szerepet visz a színes üveggyöngy és émail alkalmazása is. A nemes fémből, bronzból vagy elefántcsontból való hajtűk kis plasztikai díszben (alma, virág, állat), vagy oly alakban végződnek, mely a tűnek rendeltetését (pl. haját fésülő Aphrodite) világosan kifejezi. Ezt az eljárást más eszközök díszítésénél is alkalmazták. Ismerünk egy strigilist, melynek fogantyúja strigilist használó meztelen alakot mutat. Ugyanilyen célzattal szerették a tükrök fogantyúját Aphroditeként mintázni; a szépség istenasszonya illett legjobban a szépség ápolásának főeszközéhez. A görögök tükrei egyik felükön simára csiszolt bronzkorongok, melynek hátsó lapját gyakran reliefes, vagy bekarcolt rajzú ábrázolás díszítette.



505. kép. Lámpatartó. Bronz (Napoli).

Az ötvösművészet (toreutika) az V. század óta kezdett föllendülni, s legnagyobb virágzását Nagy Sándor utódainak pompakedvelő székhelyein érte el. Az aranyból, főleg azonban ezüstből való készletek és díszedények reliefes ábrázolásait trébelés útján állították elő s azután kicizellálták. A klasszikus kornak leghíresebb toreutája Mentor volt. A hellenisztikus korbeli ötvösművészetnek két kiváló emlékét mutatja 506. és 507. képünk. Az első egy Boscorealében, a Vezúv kitörésétől eltemetett Pompeji melletti villában 1895-ben kiásott ezüst-



506. kép. Ezüstpohár. (Párizs, Louvre.)

kincshez tartozó ezüstpohár, mely a pendantját képező példánynyal együtt — mint azt a föliratok és jelvények kétségtelenné teszik — híres filozófusokat és költőket ábrázol csontváz alakjában. Képünkön Menandros vígjátékíró látható fáklyával és álarccal kezében, mellette áll Archilochos költő. Ezek a képek a közép- és újkori művészet haláltáncaihoz hasonlóan szemünk elé állítják az életnek, a hírnek s gazdagságnak mulandóságát. Míg azonban a keresztény művész magábaszállásra akar figyelmeztetni, addig pogány elődje a pohár használóját arra inti (és ezt ki is írja), hogy „élvezd a mát, mert a holnap bizonytalan". Ugyan-



507. kép. Ezüst csésze Athena képével (Berlin).

erre czéloz a csontvázak fölött látható virágfüzér, a víg lakomának jelvénye. A pohár készítőjét épp oly kevéssé ismerjük, mint annak a csészének mesterét, melyet számos római eredetű ezüsttárgygyal együtt Hildesheim mellett találtak (507. kép). Az öntött ezüstcsésze kerületét finoman cizellált palmettasor díszíti, a belsejét borító ezüstlemezen pedig a győzelme után pihenő fegyveres Athenának alakja látható; az ábrázolásnak szépségét hathatósan emeli a részletek (ruha, fegyverek) gazdag aranyozása. A hellenisztikus korban jöttek divatba a kertek, parkok díszítésére szolgáló, domborművekkel ellátott márványpadok és oltárok, az óriás méretű vázák (508. kép), valamint a már fentebb említett szökőkutak.

Rendkívül nagy szerepet vitt a régiek iparművészetében a terrakotta. Ez helyettesítette a mai porcellánt és üveget. Belőle készültek egyrészt az edé-

nyek, vázák, másrészt azok az apró szobrocskák, melyekkel házi szentélyeiket díszítették vagy egymásnak kedveskedtek, melyeket isteneik templomaiban fölajánlottak vagy halottaik mellé a sírba tettek, s amelyeknek egy része végül játékszer, baba volt.

A terrakotta-edények és vázák fontosak egyrészt művelődéstörténeti szempontból, amennyiben a rajtuk látható képek mint az antik életnek egykorú illusztrációi, sokoldalú, részletes fölvilágosítást nyújtanak a régi görögök magánéletéről és vallásáról, mithoszairól és irodalmáról; másrészt művészi szempontból, mint a görög ízlésnek, művészetnek beszédes tanui. Minket csak az utóbbi szempontból érdekelnek. Ha a ránk jutott görög vázák roppant során végigtekintünk, kb. 50,000-re tehető a festett díszű edények száma, amelyek az antik világ minden részén, főleg sírokból előkerültek — mindenekelőtt meglep alakjuk kifogyhatatlan gazdagsága és szépsége. A különböző nagyságú és rendeltetésű vázák (a bor-olaj-, víztartó edények, korsók, ivócsészék, serlegek, tálak, tálcák, vázák, illatszertartók stb.) egyes részei oly szervesen tagolódnak, oly harmonikusan kapcsolódnak egymáshoz, hogy tökéletesebb formákat a keramika máig sem alkothatott, a görögök megcsinálták az összes lehető szép formákat. Technikájuk is kiváló: jellemzi a falak roppant vékonysága és keménysége, az egész edény könnyűsége és kitűnő égetése. Legszebb azonban ornamentális és figurális díszítésük, mely mindig szorosan alkalmazkodik a váza architektonikus tagoltságához és fokozatos fejlődésében végig kiséri az antik művészetet századról-századra. Mivel az antik festés alkotásai elpusztultak, a vázákat díszítő képekhez kell folyamodnunk, ha fölvilágosítást akarunk nyerni a festészet fejlődéséről, főleg a rajz, távlat és kompozició tekintetében. Épp ezért a festészet történetébe utaltuk a vázaképek tárgyalását. Itt még csak azt említjük meg, hogy az ivóedények egy különös fajtája (rhyton) az emberi és állatfej alakját utánozta.



508. kép. Márványváza. (Firenze.)

A terrakottából való szobrocskák, melyeket egyszerűen terrakottáknak szokás nevezni, vagy tömörek: ezek az egészen kis méretű, művészietlenebb, puszta kézzel gyúrt s azután égetett példányok, vagy belül üresek, azaz egy, rendesen két, sokszor több minta segítségével öntött alakok, melyeket összeillesztésük után égettek és polychromikusan befestettek. Átlag 20—30 cm. nagyságúak, akad azonban 40—50 cmes is.

Tárgyuk szerint a terrakották — épp úgy, mint a nagy plasztika — az V. századig túlnyomólag isteneket ábrázolnak; a IV. század óta az istenek mellett



509—511. kép. Tanagrai terrakotta szobrocskák. (Párizs, Louvre.)

a való élet alakjait szemléltető genreképek lépnek előtérbe, amelyek a hellenisztikus korban, ismét a nagy szobrászat irányával párhuzamban, a legnagyobb változatosságban tárgyalják a városnak és falunak, utcának és színpadnak tipusait, sokszor szatirikus földolgozásban, azonkívül még gyakoriak a festészet nyujtotta példák után mintázott csoportozatok. Mi sem mutatja jobban a nagy művészet mélyreható befolyását, a műérzék általános elterjedését, mint ezek a nagy művészeti gócpontoktól messze fekvő helyeken, névtelen mesteremberektől, hogy úgy mondjuk, a falusi nép számára készített terrakották, melyekben ma is csodáljuk a mintázás plaszticitását, a tartás és gesztusok természetességét, az arckifejezés elevenségét, a drapéria finomságait, az egész ábrázolás végtelen bájosságát és közvetetlenségét és amelyekkel minden későbbi kor és nép hasonrangú alkotásaiból legföljebb a japán művészet apró szobrocskáit állíthatjuk egy sorba.

A görög terrakották két terjedelmes lelet révén váltak híresekké: az egyik a boiotiai Tanagra sírjaiból származik, a másik a kisázsiai Myrina vidékén történt. Amaz főleg IV. századbeli gyártmányokat foglal magában, amelyekből Praxiteles művészetének bájos szépsége ragyog felénk, emez meg oly darabokat, melyeknek arányai, erős realizmusa és változatossága világosan elárulják, hogy a Lysippos utáni korból valók. A tanagrai mesterek kedvelt motivuma a nő, a kit úgy ábrázolnak, amint mindennap az utcán vagy otthon megfigyelhették. Ha megnézzük azt a fiatal nőt, aki legyezővel kezében, könnyű köpenyébe burkoltan indul sétájára (509. kép), vagy büszke tartású barátnőjét, kinek levéldíszű hajzata és tympanonja elárulja, hogy valami víg ünnepi körmenetben vesz részt (510. kép), vagy a térdelő leányt, amint kockajátékával van elfoglalva (511. kép), igazat kell adnunk Herakleidesnek, midőn azt mondja, hogy Thebai vidékének asszonyait (akikhez a tanagraiak is sorolandók) tartották termetük, járásuk és mozdulataik kecsessége miatt Görögország legszebb és legelegánsabb asszonyainak. A Nagy Sándor utáni kor terrakottái közül is bemutatunk egyet, az 512. képen látható táncosnőt, mely tanuságot tehet arról, hogy a görög művészet emlékei közül a hellenisztikus kor stilusa és fölfogása jár legközelebb modern ízlésünkhöz.



512. kép. Táncosnő. Terrakotta. (Berlini múzeum.)

Történeti érdekességüket nem tekintve, művészeti szempontból kiváló fontossággal bírnak az é r m e k. Nemcsak azért, mert a rajtuk látható apró reliefképek szépségüknél és stilusuknál fogva egyaránt becses, önálló művészi becscsel bíró alkotások, hanem különösen azért, mert a stilus fejlődését az emlékek semmiféle fajánál sem tanulmányozhatjuk oly pontosan, nyomról-nyomra, mint éppen az érmeknél, amelyeknek gazdag sorozatai történeti egymásutánban szemléltetik egykorú, eredeti művekben az éremvésés fokonként való tökéletesedését, holott

például a görög plasztika mesterműveit csak részben ismerjük, többnyire késő gyönge másolatokból, eredeti mű meg csak elvétve és akkor is csonka állapotban jutott ránk. Az érmek stilusa híven követi a nagy plasztikát, annak mintegy tükörképét adja. S ha már most azt tapasztaljuk, hogy a görög művészek az V. és IV. században oly gyönyörű érmeket készítettek, amelyeket sem a renaissance, sem a napjainkban újra föllendült éremvésés nem tudott fölülmulni, joggal következtethetjük, hogy a nagy szobrászat elveszett remekei ugyanoly sikerrel versenyezhetnének a modern plasztika mesterműveivel. Fontosak az érmek azért is, mert akárhányszor elpusztult híres szobrokat ábrázolnak s így azoknak képét legalább nagy vonásokban mentették meg számunkra (V. ö. 376. és 402. képünket).



513. kép. Himerai érem.

Ma már nem tudjuk megállapítani, hogy hol verték az első pénzeket. Valószínű, hogy az éremvésés Keletről származott és hogy legelőször a kisázsiai ión városok hoztak forgalomba reliefes ábrázolással diszített pénzeket; példájukat követték Hellas államai, Dél-Itália és Sicilia városai. Siciliában emelkedett a kis-művészetek ezen ága a tökéletesség legmagasabb fokára. A vert pénzek anyagául eleinte csak nemes fémeket használtak: elektront (ezüsttel kevert aranyat), aranyat és ezüstöt. Az utóbbi uralkodik az európai Görögországban, amely gazdag ezüstbányákkal bírt (Laurion). A képeinken bemutatott pénzek is ezüstből valók. Aranyat csak az V. század vége óta s főleg a hellenisztikus korban alkalmaztak; kisebb értékű pénzdaraboknak rézből való veretése az V. század közepétől fogva dívik.

Kezdetben az éremnek csak egyik oldala kapott reliefképet, olyformán, hogy a képet negative bevésték vasüllőbe, arra rátették a lemért fémet, melyet egy





514. kép. Sybarisi érem.





515. kép. Naxosi érem.

vasrúddal leszorítván kalapácscsal ráütöttek. Ezen primitiv technika következtében nem nyert a pénzdarab szabályos formát s szélei gyakran meg is repedeztek. Hogy a leszorításhoz használt vasrúd félre ne csúszszék, abba is eszközöltek valamiféle vésést, rendesen négy mezőre oszlott négyzetet, avagy szélmalom szárnyaira emlékeztető idomot, mint azt 513. képünk mutatja. Lassanként azután az érem hátlapjára is vernek képet, eleinte a régi négyzetes mezőbe alkalmazván azt (516. kép). A pénzek régebbi technikájának érdekes változatát teszik azok a darabok, amelyeken az előoldal képe a fémlemez vékonysága folytán a hátsó lapon is

lenyomódik (514. kép; VI. századbeli sybarisi érem). Ily módon védekezni akartak a hamisítók ellen, akik vas- vagy rézmagot arany- vagy ezüstlemezzel burkoltak; a nagyon is vékony pénznél ilyen hamis magnak alkalmazása lehetetlenné vált. A hamisítást később mindjobban megnehezítette az érem mindkét oldalára vert képeknek egyre fokozódó művészi kivitele.




516. kép. Athéni érem.

Az éremképek ábrázolásai rendkívül változatosak. A veretés helyét szimbolikusan, a város jelvényével vagy címerével jelölik, mely rendesen az illető város elnevezésében, fekvésében avagy helyi mithologiai vonatkozásban leli magyarázatát. Így látjuk pl. Melos érmein az almát,Rhodoséin a rózsát; a tonhalászatáról híres Kyzikosnál a tonhalat, Knossosnál a labyrinthust, Korinthosnál a Pegasust és a Chimairát. A város nevét csak az V. század óta írták rá a pénzre. Az érem díszítésének legáltalánosabb módja, hogy az elülső oldalra az illető város fő- vagy védőistenségének képét alkalmazzák, a hátsó lapra pedig ennek az istenségnek szent állatját, jelvényét avagy kisérőjét. A siciliai Naxosnak érmén (515. kép) pl. elül a szakállas Dionysos feje, másik lapján meg földön ülő silenos látható; a relief fejlett archaikus stilusa elárulja az érem keletkezésének korát (V. század első fele). Athén érmeinél, melyek elül a sisakos Athenát, hátul pedig nagyszemű baglyot és olajágat mutatnak (516. kép), már nem szabad a stilusból az érem korára következtetni. Ez a város ugyanis megtartotta az érmek régies stilusát még akkor is, midőn művészete már fölszabadult az archaizmus bilincsei alól s mikor a nagy plasztika már teljes szépségű műveket alkotott. Megtartotta pedig praktikus szempontokból, mert a Peisistratos kora óta fellendült kereskedelme ezekkel a régi veretű pénzekkel hódította meg a távoli országok vevő közönségét, amelynél aztán ez a tipus tett szert a legnagyobb hitelre épp úgy, mint Abesszinia népe még most is ragaszkodik az 1780-as veretű Mária Terézia-tallérokhoz.




517. Syrakusai érem.




518. kép. Syrakusai érem.

Egyazon tipus fejlődését Syrakusai pénzein szemléltetjük, amelyek elülső oldalukon a város nemtőjének, Arethusa forrásnimfának delfinektől körülfogott fejét, hátulsó oldalukon pedig négyesfogatot s fölöttük lebegő Nikét mutatnak. A négyesfogat alkalmazása gyakori görög érmeken és könnyen érthető, ha meggondoljuk, mily nagy dicsőségnek tartották a nemzeti játékokon való győzelmet. Így került a quadriga Syrakusai pénzeire, midőn egyik uralkodója olympiai győzelmét akarta megörökíteni; később aztán megtartották az ábrázolásnak ezt a szép motivumát. Az 517. kép tízdrachmás pénze, az ú. n. Demareteion, tulajdonképen emlékérem, melyet Demarete királynő a syrakusaiaknak a karthagóiakon aratott himerai győzelmének (480.) emlékére veretett: ezért kapott Arethusa borostyánkoszorút, míg Afrikának leveretését a quadriga alatt látható oroszlán jelképezi. A IV. század első évtizedeiből származó siciliai pénzeknek soha fölül nem mult művészi tökéletességét mutatja 518. képünk tízdrachmása. A haladás a fejnek remek mintázásán kívül főleg a négyesfogat ábrázolásában tapasztalható, amennyiben az éremvéső a régi tipusnak a fej tartása által kettesével föltüntetett, még nyugodtan lépkedő lovakat a nézőpontnak előbbre helyezésével külön-külön mutatja be sebes vágtatásban. Még szabadabb és változatosabb a lovak csoportosítása és mozdulatuk kifejezése az 519. képnek négydrachmásán. Ugyanott a művész az éremplasztika rendes határain fölülemelkedve szemközti nézetben mintázta meg Arethusa fejét. A nimfa homlokszalagján olvasható Kimon név arról



519. kép.
Syrakusai érem.



520. kép. Lysimachos érme.

521. IV. Mithridates érme.

tanuskodik, hogy az éremvésők apró reliefjeiket önálló, művészeti alkotásoknak tartották és hogy a megrendelők is súlyt fektettek arra, hogy a mintázó művésznek neve ott díszelegjen a pénzen. A IV. század elején Syrakusaiban működő éremvésők közül Kimon-on kívül nevezetesek Eumenos, Eukleidas, Phrygillos és Euainetos. Az utóbbi nagyhírű mesternek nevét viseli az 518. képen látható érem.

A hellenisztikus korban nagyjelentőségű változás állott be az éremképekben: istenfejek helyett a fejedelmek arcképeivel látják el a pénzeket, ami azután általános, a mai napig is követett szokássá vált. Míg N. Sándor még Herakles fejével diszítette pénzeit, utódjai eleinte az ő arcképét tették érmeikre, — példa rá Lysi-

machos pénze (520. kép), amelynél a Sándor fején látható kosszarv őt mint Zeus-Ammon fiát jellemzi, — később pedig saját arcképeiket alkalmazták pénzeikre, mint azt IV. Mithridates király pénze (521. kép) mutatja. Lysimachos érmének hátlapján Nikét tartó Athena, Mithridatesén trónoló Zeus látható. A görög művészet utolsó korából való érmek arcképei a realisztikus ábrázolásnak valódi mesterművei, amelyek pompás, életteljes mintázásukkal bizonyságot tesznek az arcképező művészetnek nagy fejlettségéről és azért is értékesek, mert a ránk jutott portrait-szobrok meghatározásánál kitünő szolgálatokat tesznek.

Az érmekkel rokontermészetű művek a vésett kövek, gemmák. A követ kétféleképen művelték meg: vagy mélyítve vésték az ábrázolást („intaglio") reá, vagy domborúan („cameo"). Drágaköveket ritkábban véstek; inkább használták a kevésbbé kemény féldrágaköveket és ezek közül legjobban szerették azokat (kalcedon, karneol, onyx, szardonyx), melyeknek különböző színű és árnyalatú rétegei módot nyujtottak festői hatások elérésére, melyeknél a mélyebb, sötétebb színű rétegről leváltak, sokszor több fokozatban, a felsőbb rétegekbe vésett képnek részletei. Az intagliókat többnyire pecsételő gyűrűknek használták, a cameokat meg ékszerekbe foglalták. A görögök a kővésésnek (glyptika) Kelettől tanult művészetét a legrégibb idők óta (v. ö. 150. l.) állandóan gyakorolták s abban roppant tökéletességre tettek szert. A ránk jutott ezer és ezer gemma között utánozhatatlan finomságú és szépségű példányokat találunk. Stilusuk nyomon követi a plasztika haladását, ábrázolásaik sokszor a nagy mesterek híres műveinek kicsinyített másai (374. kép). A mutatóul közlött gemmák közül (522. kép, *a*, *b*, *d* a British Museumban, *c* Szt. Pétervárott) *a* Pheidias Athena Parthenosának utánzata, *b* a Parthenonfríz ülő istenére emlékeztető citerás, mindkettő V. századbeli munka; *c* gémet ábrázol, fölirata szerint a chiosi Dexamenos műve, aki 400 körül virágzott; a IV. századból való a *d* jelzésű képen látható őrjöngő bacchansnő is. Nevük szerint aránylag kevés gemmavésőt ismerünk. Polykrates híres gyűrűjét állítólag a samosi Theodoros készítette; Nagy Sándornak udvari festője, Apelles és szobrásza, Lysippos, mellett volt saját gemmavésője, Pyrgoteles; egy remekművű vésett kő Athenion nevét viseli; Augustus korában pedig Dioskurides tett szert hírnévre a művészetnek ezen ágában. Gyönyörű gemmákat készítettek az alexandriai művészet idejében, amikor a fejedelmek ritka nagyságú (néha 20—25 cm. széles) kövekre vésették arcképeiket. Az alexandriai mesterek nyomdokait követték a rómaiak, akik ebben a tekintetben épp úgy, mint a művészet minden ágában hű tanítványai voltak a görögöknek.



522. kép. Görög gemmák.



523. kép. Trója pusztulása. Az ú. n. Vivenzio-váza képe. (Nápolyi múzeum.)

3. FESTÉSZET.

A) *Bevezetés.*

A görög festészet jellemzése, fejlődésének vázolása sokkal nehezebb és bizonytalanabb föladat, mint akár az építészet, akár a szobrászat történetének rajza. Míg ugyanis az utóbbi két művészetnek minden korából és legnevezetesebb képviselőitől elegendő számú emlék jutott ránk, addig a festészetről jóformán csak írott tudósításaink vannak; nagy mestereinek alkotásai egytől-egyig elvesztek, anyaguk romlandóságánál fogva elpusztultak, s nem is remélhetjük, hogy ezután eszközlendő ásatások, vagy valamely szerencsés lelet ezt a hiányt pótolja. A görög festmények eszthetikai becséről tehát bajos lesz ítéletet alkotnunk magunknak.

A régi költők, írók és szónokok lelkes dicséretekkel adóznak a nagy festőknek, hosszú és magasztaló leírásokban emlékeznek meg műveikről, úgy hogy ezen az alapon teljes biztossággal állíthatjuk, hogy a görögök a festészetet a szobrászattal egyenrangú művészetnek tartották, azt nagy művészetként ápolták; szintúgy értesülünk arról is, hogy képíróikat épp oly tiszteletben részesítették mint képfaragóikat és hogy a festményekért mesés árakat fizettek. Mivel azonban az antik korban tudományos értékű műkritika nem volt, pusztán az írott források alapján el nem dönthetjük azt a fontos kérdést, vajjon fölért-e a görögök festészete szobrászatuknak mai nap is elismert tökéletességével? Az irodalmi adatokból ismerjük a festők neveit történeti egymásutánban és iskolák szerint, összeállíthatjuk alkotásaik hosszú sorozatát, festményeik tárgyát. Ha azonban pusztán ezekre az adatokra s a mesterek személyéhez avagy egyes műveikhez fűzött, sokszor igen kétes hitelességű adomákra volnánk utalva, csak igen halvány képet alkothatnánk magunknak a görög festészetről. Hogy annak mivoltáról, művészeti értékéről ítéletet mondhassunk, azon emlékekhez kell folyamodnunk, amelyek a nagy festők műveinek hatása alatt keletkeztek s részben a híres festmények többé-kevésbbé hű, bár mesteremberek kezétől eredő utánzatait származtatták át reánk: segítségül kell hívnunk a vázaképeket és az itáliai falképeket.

Görögország és Itália sírjaiból ezrivel kerültek napfényre terrakotta-edények, melyeknek festett dísze oly emberek kezétől származik, kik a neves képírók idejé-

ben éltek, azoknak műveit látták, tőlük tanultak, akik a nagy mesterek festményeit tárgyaikban, kompoziciójukban és technikájukban utánozták s így az iparművészet ezen termékeiből következtetést vonhatunk a példaadó nagy festők elpusztult alkotásaira. A vázafestés története különösen a rajz, távlat és kompozició kérdéseiben lehet kalauzunk a festészet fejlődésének megítélésénél, amint például ezekben a kérdésekben tanúkul hívhatnók folyóirataink és könyveink illusztrációit, ha a modern képírás emlékei elvesznének. Az itáliai, főleg Pompejiből ismeretes faliképek, melyekben szintén csak egyszerű mesterembereknek tucatmunkáját szabad látnunk, az alexandriai kor festészetére vetnek világot és sejtetik azt a nagy tökéletességet, amelyet ez a kor a színezésben és árnyékolásban elért. A görög festészetnek egyéb tanui a mozaikképek, a csekélyszámú festett díszű sírtábla (stele) és az Egyiptomban talált festett halotti arcképek.

Mielőtt a képírás történetének tárgyalására áttérnénk, szóvá kell tennünk azokat a technikai eljárásokat, amelyeket a görögök képeik festésénél alkalmaztak. A festés különféle technikáinak kérdése ma is az archaeologia meg nem fejtett problémái közé tartozik; a szorgos kutatás, a hosszas vitatkozások ellenére sem tudjuk pontosan megmondani, hogy milyen módon, milyen festékkel, minő anyagon festették a régiek képeiket. Ennek oka egyrészt abban a tényben leli magyarázatát, hogy görög mestertől származó fali, avagy függőkép, amelyen vizsgálódásokat lehetne folytatni, nem igen jutott ránk; másrészt meg abban a körülményben rejlik, hogy az íróknak a festés technikájára vonatkozó rövid tudósításai nem eléggé világosak és az illető helyeknek romlása következtében különféle értelmezésre adnak alkalmat. Hogy mily nagy ezen a téren a bizonytalanság, azt legjobban illusztrálja az a tünemény, hogy oly maradványok technikájának megítélésénél, amelyeket módunkban áll vizsgálat alá venni, a legújabb kutatás erős érvekkel kétségbe vonja azt az eredményt, amelyre nézve az archaeologusok már látszólag megegyezésre jutottak. Ezek a pompeji falképek, amelyeknek technikáját joggal azonosíthatjuk a hellenisztikus korabeli görög dekorativ festés eljárásával. 1869 óta, mikor Helbignek a Vezuvtól eltemetett városok falképeiről kiadott munkája megjelent, melyhez Donner festő írt volt a képek technikáját tárgyaló függeléket, napjainkig általánosan elfogadott tétel volt, hogy a Pompejiből származó képek freskók, azaz kötőanyag nélküli vízfestékekkel nedves vakolatra festett képek, amelyeknél csak kivételesen, kisegítésképpen alkalmaztak enyves vízben, vagy rokonanyagban föloldott festékeket. Most meg Berger festő a pompeji falképek újabb megvizsgálása, saját kisérletei és a régi írók adatainak fölülbírálása alapján egy tavaly megjelent könyvében arra az eredményre jut, hogy a régi freskó modort tévesen azonosították a mai al fresco nevű eljárással, mert az lényegesen különbözött a most dívó technikától, egyéb részleteket nem tekintve főleg abban, hogy a simára csiszolt stukkoalapra kötőanyagban föloldott festékekkel, tehát ú. n. temperafestéssel festették a képeket. Ha már most kérdezzük, hogy milyen módon festették a régi kor görög mesterei, egy Polygnotos például, falképeiket, akkor biztos támpontok hiján, csak föltevésként felelhetjük, hogy azok részben valódi freskók, nedves vakolaton vízfestékkel készült képek lehettek,

de hogy, úgy látszik, a képek másik tekintélyes csoportjánál már régtől fogva használtak enyvben, gummiban vagy tojásban föloldott festékeket e célra. Az utóbbi föltevést igazolja az a körülmény, hogy az egyiptomi falképek mesterei kötőanyagban föloldott festékekkel dolgoztak, már pedig tudjuk, hogy a görögök a technikai eljárások terén sokat tanultak az egyiptomiaktól és valószinű, hogy miként a bronzöntés terén (v. ö. 238. l.) úgy a falfestés terén is az egyiptomiak eljárását honosították meg hazájukban. Kivételesen előfordult az az eset, hogy a templomok és nyilvános épületek falait diszítő nagy kompoziciók nem is vakolatra, hanem a falba beilleszett fatáblára voltak festve, úgy hogy a művész akár otthon is készíthette el a képet, melyet azután a falba erősítettek. Van okunk hinni, hogy az athéni Poikile nevű csarnok falképei ilyen faalapra alkalmazott festések voltak.

A függőképek részint tempera, részint enkausztikus modorban készültek. Az első függőképeket az athéni Apollodoros festette a peloponnesosi háború korában. Meglehet, hogy a festett cseréptáblák, melyeket a hivők a templomban fogadalmi ajándékként szoktak volt fölakasztani, vitték őt arra a gondolatra, hogy a festést függetleníteni lehetne az épülettől, ha fatáblát alkalmaznak cseréptábla helyett. A fabtáblákon, melyeket, úgy látszik, krétás vagy finom stukkós alappal vontak be, tempera, azaz oly festékekkel dolgoztak, amelyek enyvvel, gummival, leggyakrabban talán tojásfehérjével voltak keverve, sőt az sincs kizárva, hogy viaszkban föloldott festéket is használtak. A festékek előállítása és keverése egyre tökéletesebb lett; biztosra vehetjük, hogy a régi görögök ismerték a fedő- és lazuros festékek közötti különbséget is.

A függőképeknél alkalmazott második technika az enkausztika volt, melynek föltalálása és kifejlesztése a IV. században virágzó sikyoni iskolában történt. Ezzel a technikával sokkal szebb, tartósabb és színpompásabb képek készültek, mint a temperamodorral, viszont azonban az eljárás emennél sokkal hosszadalmasabb és fáradságosabb volt, azonkívül meg csak kisebbméretű képeknél volt alkalmazható, úgy hogy az enkausztikus képek — amelyeknek hatását körülbelül, ami olajfestményeinkhez szabad hasonlítani — nem szüntették meg a temperafestés használatát.

Az enkausztika részleteit illetőleg csak annyi bizonyos, hogy a kép alapja fatábla avagy elefántcsont volt és hogy a festék viaszszal volt keverve, amelyhez talán tojásfehérje és egy kis olaj is járult. Régebben úgy képzelték az eljárást, hogy a viaszkos festéket ecsettel rakták föl a deszkára vagy elefántcsontra, aztán meg tüzessé tett, a végén lapos vaspálcával (az ú. n. cestrummal, amilyet egyéb festőszerekkel együtt egy St. Médard des Prés melletti leletből ismerünk) érintették és osztották el a festéket, minek következtében a viaszkos festék behatolt az alap likacsaiba s a kép tartósságot és szép fényt nyert. Innen az eljárás neve, mert enkausztika annyit tesz, mint beégetés. A tüzes pálcával való égetést tartották a festés művészi részének, a művész a kép alá nem írta, hogy festette, hanem égette NN. Az egyiptomi mumiaképek újabb vizsgálata (amelyek javarészt enkausztikus módon készültek,) ellentmond annak a föltevésnek, hogy a színes viaszkot

előbb hideg állapotban rakták föl, aztán meg beégették, hanem ellenkezőleg azt a magyarázatot támogatja, mely szerint a színek fölrakása és beégetése egyidejűleg történt, nem folyékony viaszkfestékkel, hanem oly színes viaszkkal, mely éppen a meleg érceszköz alkalmazása által volt könnyen elkenhető. Így aztán értjük, hogy miért írta a görög mester képe alá azt, hogy „égette". Pliniusnak az enkausztikáról szóló homályos s azért különbözőképpen értelmezett helyét a szövegkritikai kutatás csak legújabban tudta kielégítő módon helyreállítani és ezen az alapon tudjuk, hogy az enkausztikának három módja dívott, az első fatáblán dolgozott egy cauterium nevű eszközzel, a második elefántcsonton a cestrummal; a harmadik mód nem tartozik a festészet körébe, mert a hajóknak enkausztikus bemázolásáról szól, ami melegítés következtében folyékony viaszfestékkel történt ecset segítségével. Kár, hogy sem a cestrum, sem a cauterium alakjáról és alkalmazásáról pontosabban nem vagyunk tájékoztatva.

Meg kell még jegyeznünk, hogy a mumiaképek egy része vászonlapra van festve, ami megerősíti azt az írott forrásokkal is támogatható föltevést, hogy a hellenisztikus korban vászonra is festettek. A színpadi díszletek, melyeknek festését Agatharchos kezdette, deszkákra voltak festve. Az apró színes kövekből vagy üvegből összeállított mozaik-képek technikájáról nem kell külön szólanunk, mert az a ma követett eljárással azonos.

Érdekes tudnunk, hogy az antik festők, legalább a hellenizmus korában, szakasztott olyan alakú festőállványt használtak, mint amilyen a mai. Ezt bizonyítja egy állványa előtt dolgozó festőt ábrázoló pompeji kép. Egy másik pompeji freskón meg keretezett képet láthatunk. A mienkhez hasonló képkeretnek ismeretét és használatát tanusítja a British Museumnak az a görög képe, melyet eredeti keretében fedezett föl Petrie Havara mellett, sőt úgy látszik, hogy a keret fedőüveg befogadására is szolgált. Hogy miképpen óvták a régiek tempera-képeiket a piszok és por ellen, azt nem tudjuk, lehet hogy firnisznek ily célból való használata nem volt ismeretlen előttük. Arról biztos tudomásunk van, hogy értékesebb függőképeiket a mi szárnyas oltárainkhoz hasonló módon szerkesztett zárható oldalajtókkal védték.

Mivel a képírás történetének tárgyalása közben a fejlődést főleg vázaképek segítségével fogjuk szemléltetni, helyénvaló lesz a vázafestés technikájának ismertetése. A terrakottavázák festésük szerint két főcsoportra oszlanak: fekete és piros alakos vázákra. A fekete alakos vázák festésének technikája abban áll, hogy az edényre a szárítás vagy első gyönge égetés után finom ecsettel rárajzolják az ábrázolás körvonalait, azután kitöltik a rajzot avval a remekfényű fekete festékkel, amelyről már a mykenei keramikánál (153. l.) szóltunk; az ábrázolás tehát fekete silhouetteként válik le az anyagnak sárgás vagy piros színét mutató alapjáról. Az egymásba olvadó alakok választó vonalait, az arcnak, ruházatnak, fegyverzetnek részleteit, az izomzatot ércvesszővel karcolják be, úgy hogy a karcolás alatt előtűnik az agyagnak természetes színe. Az edényt most kiteszik a tűz hatásának, amiáltal a fekete szín nagy tartósságot nyer. Egyes részleteket azután még ibolya vagy barna fedőfestékkel jeleznek, a nők

arcát, karját, lábát, az aggastyánok fehér szakállát, az ábrázolásnak egy-két részletét fehér színnel emelik ki, végül pedig újra égetik az edényt (XXV. tábla).

A piros alakos vázák festése ennek az eljárásnak éppen megfordítottja. Az alakok körvonalait fapálcikával rajzolják az edényre, ezen vázlat körül, kívülről, ecsettel fekete sávot vonnak és az egész alapot feketével vonják be, úgy hogy a fekete alapról hatásosan emelkedik ki az agyag piros színét mutató ábrázolás, amelyben azután lehetségessé vált a formák, az arc, hajzat, izomzat, draperia részleteinek pontos megrajzolása. A körvonalakon belüli rajzot finom ecsetvonásokkal vagy szalonkatollal végezték. Néha meg egy-egy részletnél fehér színezést alkalmaztak, a késő vázafestéseknél meg aranyozást is használnak az ékszerek föltüntetéséhez (XXVI. tábla).

A fekete alakos vázafestés az archaikus korban dívott és a VI. század utolsó tizedeiben szűnt meg, amikor a piros alakos vázafestés váltotta föl, mely nagyjából a művészet klasszikus korával esik össze. Megemlítést érdemel még a vázafestésnek egy sajátságos módja, melyet az V. és IV. század folyamán gyártott athéni lekythosokon tapasztalunk. Ezek a halotti kultusz céljaira szolgáló, kecses formájú edények fehér vagy sárgás krétaalappal vannak bevonva, az ábrázolás meg különböző (fekete, barna, sárga, ibolya, többféle piros) színekkel van megfestve. A fehér alapú vázák festése, minthogy azt utólagos égetésnek nem tették ki, csak rossz karban jutott ránk, ami annál sajnálatosabb, mivel ez a technika nyilvánvalóan a klasszikus korú monumentális freskófestés eljárását akarta a terrakottaedényeken utánozni s így némi fogalmat nyujthat a nagy falképeknek színhatásáról.

B) *A görög festészet mesterei és emlékei.*

Archaikus kor. Miként a szobrászat, úgy a festés föltalálásának dicsőségét is a maguk számára foglalták le a görögök. Egy kedves meséjük szerint a sikyoni Butades (242. l.) leánya találta föl véletlenül a rajzot, amikor kedvesétől bucsúzván, észrevette annak a lámpa világától a falra vetett árnyékát és az árnyék körvonalait a falon megrögzítette. Más hagyomány ismét a samosi Saurias-nak tulajdonítja a körrajz föltalálását, aki lovának a naptól vetett árnyékát írta körül vonalakkal. A korinthosi Kleanthes, vagy az egyiptomi Philokles, meséli Plinius, az alakok körvonalas rajzát színnel töltötték ki. Ezt az egyszínű festést továbbfejlesztették a Korinthosból való Aridikes és a Sykonból származó Telephanes, akik a fekete silhouetteszerű festésen egyes vonásokkal jelezték az alakok idomait, a ruhát s fegyverzetet és fölírást alkalmaztak a személyek mellé, hogy fölismerhetők legyenek. A korinthosi Ekphantos meg már piros színnel emelte ki az ábrázolás egyes részleteit. Chronologikus érdekkel bír az a tudósítás, hogy a VIII. század végén élt Kandaules, lydiai király, aranynyal mérte föl a samosi Bularchos-nak egy képét, amely az ephesosiaknak a magnesiaiak ellen vívott csatáját ábrázolta. Azok a nevek, melyekkel a régi írók a festők sorait megnyitják, föltétlen hitelességre nem tarthatnak igényt, a nevekhez fűzött fejlődési fokozatok

jelzése mesterkélt. Fontosságuk csak abban rejlik, hogy a festészet kezdeteit helyesen utalják egyrészt Korinthosba és Sikyonba, másrészt Kis-Ázsiába és a szomszédos szigetekre és hogy Philokles-szel, aki neve szerint nem volt egyiptomi ember, hanem Egyiptomból hazakerült görög, elárulják azt a hatást, melyet a Kelet a primitiv korban Hellas festészetére gyakorolt. A legrégibb képeknek írott forrásainkban hagyományozott tárgyai — pl. Kleanthes-től említenek Trója bevételét és Athena születését ábrázoló festményeket — megerősítik azt a vázafestés történetéből ismert tényt, hogy a görög mithologiából és hősmondából kölcsönzött motivumok kezdettől fogva nagy szerepet vittek a képírás tárgykörében.

Az első adat, melynek történeti alapot tulajdoníthatnak, az athéni Eumares-ről szól, aki a VI. század első felében virágzott és atyja volt a 258. lapon említett Antenor szobrásznak. Ő nagyobb változatosságot hozott be az alakok tartásába és mozdulataiba és megkülönböztette festésében az asszonyokat a férfiaktól. Ez utóbbi adat valószinűleg arra az egyiptomi festéstől átvett eljárásra céloz, hogy az asszonyoknak a ruhától nem födött testrészeit fehér színnel vonták be, amire az egykorú vázaképek sűrűn szolgáltatnak példát. Eumares működése egyébként még arról tesz tanuságot, hogy a képírás, melyet a kisázsiai iónok és a korinthosiak gyakoroltak először, Attikában is korán talál otthonra. Hatalmas lépéssel vitte előbbre a festés művészetét a Kleonaiból való Kimon. Működése a VI. század második felét tölti be. Helyes profilrajzot teremtett, valószinűleg úgy, hogy jól rajzolta meg a szemet az oldalnézetes arcokban, amelyeknél azt eddigelé en face tüntették föl; a szem helyes rajzával az arc változatosabb kifejezést nyert, alakjai előre és vissza, föl- és letekintettek. A tagokat a testtartásnak megfelelően szabadabban ábrázolta, rajtok bizonyos anatomiai tudással megjelölte az ereket és izmokat; a draperiát is az eddigi merevséggel szemben természetesebben adta vissza, a ruházat redőzete követte az alak mozdulatait és a testhez simulván, elárulta annak formáit. Alakjainak tartása fölszabadult a régi megkötöttség alól és a rövidülések ügyes rajzára szolgáltatott példát. Festése minden bizonynyal már polychromikus volt, hisz' korából való emlék, Lyseas sírtáblája, is már a sokszínű festésnek mutatja nyomait.

Ha már most az írott források tanuságtételének illusztrálására az archaikus kor festésének maradványaihoz, elsősorban a vázaképekhez folyamodunk, azt tapasztaljuk, hogy azoknak első, a Kr. e. VIII—VI. századba tartozó csoportja a keleti népek művészetének hatása alatt áll. A Dipylon-stíl (156. l.) elemei, melyek kezdetben még vegyest fordulnak elő a keleti motivumokkal, csakhamar teljesen eltünedeznek a görögök történeti korának elejéről származó vázákról. Mivel a Kis-Ázsiában és a szigeteken letelepedett hellének állandó érintkezésbe kerültek keleti szomszédaikkal s mivel a hellének előkelői Egyiptomból és Elő-Ázsiából szerezték be a főniciaiak közvetítésével luxustárgyaikat, természetesnek fogjuk találni, hogy a görög mesteremberek a keleti iparművészet termékein látott mintákat utánozták. A Kelettel való összeköttetésnek hatása főleg a Cyprus, Rhodos, Samos és az aegaei szigetekről való vázákon nyilatkozik meg, majd átterjed a görög szárazföldre, ahol a chalkisi és boiotiai edényeken kívül különösen Korinthos

gyártmányain állapítható meg. A keleti stílű vázákat jellemzi a keleti növénydíszítmény (rozetták, palmetták, lótuszvirág) átvétele, Görögországban nem honos állatok (oroszlán, párduc, tigris, antilope, sakál), valamint a keleti művészettől és vallástól kölcsönzött fantasztikus lények (szfinx, griff, emberfejű madarak stb.) sűrű ábrázolása. Ezeket az elemeket az ázsiai szőnyegek és hímzett szövetek modorában csoportosítják: az állatokat egymás mellett az edényt körülfogó sávokban helyezik el. A díszítésnek ezt a módját szemlélteti a Kamirosban (Rhodos) talált kancsó (524. kép): a szája alatt, rozetták között látható emberi szem oly motivum, mely rendkívül gyakori a görög edényeken és a szemmel való megigézés elleni védekezés jelképe; nyakát geometriai díszítmény borítja; hasa körül négyszeres állatöv húzódik végig, amelynek üres közeit a szőnyegdíszítés modorában mindenféle virág tölti be, legalul meg lótuszbimbók és virágok sora következik. Az idegen minták jegyében meginduló vázafestés azonban csakhamar példát szolgáltat arra, hogy a görögök művészetökben nem szorítkoztak puszta utánzásra, hanem iparkodtak alkotásaikra szellemök, gondolkozások bélyegét rányomni. A vázák díszítésében helyet nyernek a nemzeti tárgyú ábrázolások, a mithologia és a hősmonda jelenetei. Ime egy kisázsiai ó-ión mester ráfesti vázájára az istennők szépségversenyét, amint a barmait legeltető Paris (525. kép felső része) elé vonulnak (alsó kép) Zeus és Hermes vezérlete alatt Hera, Athena és Aphrodite.



524. kép. Rhodosi váza (Párizs, Louvre).

Görög és ázsiai díszítő elemeknek keveredését tapasztaljuk az egykori birtokosáról elnevezett Dodwell-vázán (526. kép), amelynek hasát állatövök díszítik, míg fedőjére vadkanvadászat, nyilván a kalydoni vadászatnak valamely helyi változata van ráfestve. Ez a váza Korinthos-ból való, ahol a keramika már a VII. és VI. században virágzó iparág volt s ahonnan messze földre exportáltak festett edényeket. Az Etruriában talált görög vázák közt jelentékeny számmal fordulnak elő korinthosi eredetűek; az egyiken, mely a VII. századból való, festőjének, valami Aristonophos-nak neve olvasható. A korinthosi vázák alapja általában halvány, néha zöldes sárgaszínű, az alakok sötétbarnával vannak megfestve s egyes részletek pirossal, ibolyával vagy fehérrel kiemelve; rajtok gyakran olvasunk föliratokat, melyek vagy az ábrázolt személyek, vagy a művész nevét közlik velünk. Timonidas festő aláírásával van ellátva például egy szép hősmondai tárgyú váza és ugyanannak a mesternek neve fordul elő ama festett cseréptáblák

egyikén, amelyek Poseidonnak korinthosi szentélyéből valók, ahol azokat a hívők fogadalmi ajándékként helyezték el. Majd az istent meg feleségét, majd a mindennapi foglalkozás köréből vett jeleneteket ábrázolnak, s módot nyujtanak a stílus fokonkénti fejlődésének tanulmányozására.

525. kép.



Ó-ión vázakép (München).



A festői tevékenységnek főhelyei közé tartoznak az archaikus kor elején Kis-Ázsia ión városai (525. kép.). Erről a vidékről érdekes emlékeket bírunk a Klazomenai környékén talált festett agyagszarkofágokban, melyeknek egy- és többszínű díszítése finomrajzú és ügyes kompozíciójú jeleneteket, harcokat, vadászatot, kocsiversenyeket ábrázol. Az Afrikában alapított görög gyarmatok (Naukratis, Kyrene) szintén szorgalmasan gyakorolták a festett edények gyártását. Egy ilyen afrikai gyártmányú csészének belső képét adja 527. ábránk. A jelenet, melynek megérthetését elősegítik a föliratok, Kyrene urát, Arkesilast — innen a csésze neve —, ábrázolja, amint székén ülve fölügyel embereire, akik országának egyik főterményét, a silphiont mérik és elraktározzák. Meg kell adni,



526. kép. Korinthosi váza (München).



527. kép. Az Arkesilas-csésze belső képe (Párizs, Cabinet des médailles).

hogy a festő rajzának minden kezdetlegessége mellett is ügyesen adja vissza az embereknek, állatoknak formáit és hogy a mozdulatokban, a testtartásban nagy elevenséget ér el.

A VI. század folyamán Athén ragadja magához a vezetőszerepet a vázagyártás és festés terén. Az athéni fazekasok, kik a városnak Kerameikos nevű kerületében laktak, egyrészt megjavítják a terrakotta edények technikáját, elegánsabb, szebb formákat hoznak forgalomba, s az agyag színének vasoxid hozzákeverésével meleg, piros tónust adnak; másrészt meg gyártmányaik festését is



528. kép. Az ú. n. François váza. (Firenze, Museo archeologico.)

fejlesztik azáltal, hogy a keleti díszítő elemeket átalakítják s az ornamentikának alárendeltebb helyre való leszorításával a mithoszból és nemzeti mondákból kölcsönzött ábrázolásokra fektetik a fősúlyt. A fekete alakos vázák javarésze athéni mesterek műve, akik csakhamar elhódították a korinthosiaktól a legfőbb kiviteli piacokat. Ennek bizonyságául elég hivatkoznunk a fölfedezőjéről elnevezett François-vázára, melyet Etruriában, Chiusi mellett ástak ki és amelyben a régebbi, a VI. század első felében gyakorolt athéni vázafestésnek egyik legszebb emléke jutott ránk.

A 66 cm. magas kratert (528. kép). hat sávban elrendezett, kétszáznál több ember- és állatalakból álló képdísz borítja. Az edény nyakán fönt a kaly-



529. kép. Herakles viadala Geryonesszel. Exekiastól festett amphorának képe. (Párizs, Louvre.)

doni vadászat, alatta a Patroklos temetésénél tartott kocsiverseny látható. Az ellenkező oldalon Theseus hazaérkezése és a kentaurok és lapithák harca ábrázoltatik. A váza hasának legfelsőbb képszalagja az istenek fölvonulását szemlélteti Peleus és Thetis lakodalmánál: jobbfelől áll palotája előtt Peleus és fogadja a gyalogosan vagy fogaton érkező vendégeket. A negyedik sornak főalakja Achilles (itt töredékes a váza, a hősnek csak jobb lába van még), amint a háta mögött látható istenek oltalma alatt üldözi a lován menekülő Troilost és Polyxenát, akik vizet akartak meríteni a (balsarokban ábrázolt) kútnál; az üldözöttek segítségére fegyveresen lépnek ki Trója kapujából (l. jobb sarok) Hektor és Polites. Ezen sornak túlsó oldalán Hephaistosnak az Olymposra való visszaérkezése van megfestve. Az ötödik sor állatövében keleti stílű motivumokat kapunk, ugyanazt tapasztaljuk a váza fülét díszítő hármas kép középsőjénél (l. 528. ábránk jobboldali felső részét), ahol állatokat fojtogató szárnyas, ú. n. perzsa Artemist látunk; a fölötte levő szárnyas alak Phobos, a rémület démonja, alul meg Aias cipeli a megölt Achilles holttestét. A váza lábát, a pygmaeusok és darvak harcának humorisztikus ízű ábrázolása díszíti. Az alakok fölismerhetését elősegítik a sűrűn alkalmazott föliratok, a melyek egyúttal a váza mestereit, Ergotimos fazekast és Klitias festőt is megnevezik. Klitias-nak ez a műve archaikus jellege mellett is kiváló alkotás, azzá teszik a csoportok ügyes elrendezése, az emberi és állati idomok pontos rajza, a mozdulatok kifejező volta, valamint az összes részletek lelkiismeretes kidolgozása.



530. kép. Athena és Poseidon. Amasistól festett amphorának képe. (Párizs, Cabinet des médailles.)

Ugyanez a gondosság az ábrázolás részleteinek föltüntetésében jellemzi a fekete alakos vázák későbbi, a VI. század második felébe tartozó festéseit. Az alakok általában oldalnézetben ábrázoltatnak, a szem rajza meg szemközti állásnak felel meg és konvencionális : a férfiaknál apró körökkel jeleztetik, a nőknél mandula-alakú. A mozdulatok még nem szabadok, bizonyos kimértség, szigorúság uralkodik rajtok. A ruházat mintázása pontosan van megrajzolva, de természetes redőzést hiába keresünk. A festés beosztásában nagy haladás mutatkozik abban, hogy a diszítmény az edény szerkezetéhez alkalmaztatik, a nyakat, lábat és a fül kiinduló pontját fogja körül. Az ábrázolások egyszerűbbek lesznek, a sok,



531. kép. Burgon-féle amphora. (London, Brit. Museum.)



532. kép. Panathenaiai váza.

apró alak helyett nagyobb, kevesebb számú alakból álló csoportképeket kapunk, amelyek az edény hasára szorítkoznak, avagy az edénynek egészen feketére festett alapján az elülső és hátulsó oldalon fönntartott négyzetes mezőbe illesztetnek.

Ennek a szigorú fekete alakos vázastilusnak főképviselői Exekias és Amasis. Amannak festéseiből — mindkettőtől számos vázakép jutott ránk — bemutatjuk Herakles viadalát a háromtestű Geryonesszel (529. kép, a földön heverő alak Eurytion gulyás), emettől meg egy Athenát és Poseidont ábrázoló képet (530. kép).

A vázafestmények között uralkodók a mithologiai vagy hősmondai ábrázolások ; különösen kedvelik a Heraklesre vonatkozó mithoszok földolgozását. Ilyen szerepel pl. XXV. sz. színes mellékletünk amphoraképén, mely a hősnek megdicsőülését, égbevonulását adja elő : Herakles oroszlánbőrrel a fején, vállán a

buzogánynyal már fölszállott a kocsira, melyet a sisakos Athena készül az Olymposra hajtani; a lovak előtt áll Hermes, oldalt meg Apollon lantjával és a szakállas Dionysos, mellettök egy-egy istennő.

Ide tartoznak a panathenaiai amphorák képei. Ezek a váltakozó nagyságú (21—66 cm. magas) vázák, melyeket olajjal megtöltve, 4—140-esével adtak díjként a panathenaiai ünnep (v. ö. 283. l.) versenyein győzőknek, egyik oldalukon a dárdát vető Athenának képével voltak diszítve (v. ö. a plasztikának hasonló tipusát, 258. l.), míg a másik oldal a versenyjáték egy-egy jelenetét tüntette föl. A váza rendeltetését az istennő mellett olvasható fölirat („az athéni versenyekről") mondja el. Ezeket a vázákat, melynek egyik legrégibb a VI. század közepébe tartozó példánya a fölfedezője nevét viselő londoni amphora (531. kép), a IV. század végéig gyártották és pedig mindvégig fekete alakos festéssel, archaikus stilusban. Itt tehát archaizáló művekkel van dolgunk, melyek szántszándékkal alkalmazzák az ósdi stilust, mikor a művészet már fejlettebb és szebb alkotásokat tud nyújtani. Ilyen archaizáló festést mutat 532. képünk, amelyen azonban az istennő karcsúsága elárulja a váza keletkezésének korát, a IV. századot.



533. kép. Halott siratása. Terrakotta tábla. (Párizs, Louvre.)

Attikában is találtak a korinthosi cseréptáblák-hoz hasonló kis képeket, melyeket templomban vagy szent fán szoktak volt fölakasztani, avagy a sírbolt falainak díszítésére használni. Az utóbbi rendeltetéssel bírt 533. ábránk fekete alakos terrakotta táblája, mely az előírt, már a Dipylon-vázákról ismeretes (158. l.) temetési szertartásnak egyik jelenetét ábrázolja: a ravatalra helyezett halott fejénél áll anyja és kis húga, körülöttük öt nő, akik mind hajukat tépve jajveszékelnek; utánok következnek az elhúnyt atyja és férfirokonai, kik fájdalmuknak már mérsékeltebb gesztusokkal adnak kifejezést.

Átmeneti kor. A VI. század utolsó évtizedeiben nagy változást tapasztalunk a vázaképeknél, a festők áttérnek a piros alakos technikához. Ezen fontos újítással karöltve jár egyrészt az ábrázolások tárgykörének bővülése, amennyiben a mithoszi jelenetek mellett, sőt azoknak hátraszorításával mind gyakoriabbá válnak a köznapi életből vett képek, lakmározások, sportjelenetek stb., másrészt pedig szembeszökő haladás mutatkozik a művészeti előadás terén: az ábrázolás egy rövid félszázad folyamán fölszabadul az archaizmus bilincsei alól, az idomok rajza a természet jobb megfigyeléséről tesz tanuságot; a mozdulatok elevenebbek, változatosabbak; a draperia finomabb és hajlékonyabb redőzetű, ha nem is sikerül mindig teljes összhangot teremteni a test formái és az azt borító ruházat között;

a szem rajza javul, de azért rendesen még szemközti nézetet mutat a profilképnél; a hajzat és szakál föltüntetése természetesebb; az alakok csoportosítása, összeszerkesztése művészibb, akárhányszor ügyes rövidülésekkel találkozunk. Nagyjából azonban a rajz még mindig bizonyos józanságot, szigorúságot, a részletekben viszont túlzott gondot, aprólékoskodást árul el. A vázafestők között önálló tehetségű mesterek tűnnek föl, akik műveikre rányomják egyéniségök bélyegét.

A szigorú piros alakos technika első képviselői között kiválnak: Nikosthenes, aki műveinek egy részét még fekete alakokkal festi tele; Andokides, aki pl. megcselekszi azt, hogy ugyanazt a képet fekete és piros alakos technikával festi meg s így tünteti föl az utóbbi modornak felsőbbségét; aztán Pamphaios, Chachrylion, főleg pedig Epiktetos. Ezeknek a festőknek kedvelt vázaformája a lapos csésze, melyet kívül két, a csésze füleitől szétválasztott jelenettel (536. kép), belül meg egy, a köralakba bekomponált képpel (534. kép) diszítenek.



534. kép. Theseus, Athena, Amphitrite. Euphronios-féle csészekép. (Párizs, Louvre.)

Csészék kifestésével foglalkoznak a szigorú piros alakos technika ifjabb mesterei is, akiknek legtöbbjéről ki tudjuk mutatni, hogy 480 előtt teljes tevékenységben voltak. Közülök első helyen említendő Euphronios (kb. 510—475). Rajza finom és könnyed, az alakok mozdulatai élénkek és természetesek; a redőzet kezelése, a szem festése azonban még archaikus jellegű. Művészetét 534. képünk szemlélteti; tárgya az a monda, mely szerint Theseus, midőn Minos kétségbe vonja, hogy ő Poseidon fia, leszáll a tenger mélyére és visszahozza a gyűrűt, melyet Minos oda ledobott volt. Amphitrite széken ülve fogadja a fiatal athéni hőst, ki a haltestű triton segítségével bocsátkozott le a tenger fenekére, és átadja neki a keresett gyűrűt; középen áll Athena, Theseusnak oltalmazója. Termékeny vázafestő volt Brygos, ki főleg a heves mozdulatok életteljes visszaadásában tűnt ki és nagyon kedveli a ruhás és a meztelen alakok szembeállítását, mint azt a British Museumban lévő egyik csészeképén (535. kép) megfigyelhetjük: Négy meztelen, lófarkú silenos üldözőbe vette Herát, aki az athéni hölgyek gazdag ruházatában ábrázolva menekül; segítségére siet a keleti öltözetű Herakles; de bunkójának és nyilának, úgy látszik,

nem is lesz dolga, mert előtte ott termett már a szárnyas sarújú Hermes, ki az ókori szónokok egy szokott gesztusával kisért beszédében figyelmezteti az arcátlan támadókat vállalkozásuk rossz következményeire.

Hieron-nak főereje a drapéria ügyes rajzában fekszik, aminek illusztrálására szolgálhat 536. képünk: Priamos fia sziklán ülve legelteti a nyáját és citerajátékkal űzi unalmát, amikor elébe érkezik a Hermestől kalauzolt három istenasszony, hogy



535. kép.
Herát üldöző silenosok.
Brygos-féle csészekép.
(London, Brit. Museum.)



536. kép.
Paris ítélete.
Hieron-féle csészekép.
(Berlini múzeum.)

tőle megkérdezzék, ki a legszebb közöttük; legelül látjuk a lándzsás-sisakos Athenát, mögötte Herát a jogarral, legvégül, galambbal kezében Aphroditét, aki körül négy, ékszert és virágot hozó Eros röpköd. Kiváló mester Duris, kinek működése az V. század közepébe nyúl. Stilusát megítélhetjük az 537. képben bemutatott csésze-festményből, mely ügyesen szerkesztett iskolai jelenetet ábrázol: az egyik ifjú zenei leckét vesz, a másik elegáns tartású fiú, kinek paedagogusa egy széken ülve pihen, verset tanul mesterével. A rajz túlzott gondossága és nagy anatomiai tudás jellemzi Sosias csészeképét (538. ábra), melyet némelyek Peithinos-nak

tulajdonítanak. Bárki festette is ezt a kerek térbe ügyesen bekomponált képet, el kell ismernünk, hogy itt elsőrangú mesterrel van dolgunk, akinek kiváló mértékben sikerült Achilles tartásában és szemében kifejezni a segélynyujtásba való teljes elmélyedését, Patroklosnál meg a seb okozta fájdalmat, melyet a fej elfordítása és a ballábnak kifeszítése árul el. Ha ezen korszak vázafestői közül még megemlítjük Euthymides-t, Onesimos-t és Makron-t, akkor megneveztük azokat a jelentékenyebb kismestereket, akik működésükkel átvezetnek a monumentalis festészet megteremtőjéhez, Polygnotos-hoz.



537. kép
Iskolai jelenet.
Duris-féle csészekép.
(Berlini múzeum.)

Klasszikus kor. A perzsa háborúk diadalmas befejezése után, midőn Athén lett Hellas szellemi életének középpontja, a festészetnek új korszaka kezdődik. Ennek első és legkiválóbb képviselője Polygnotos.

Polygnotos Thasos szigetéről származott, oly családból, melyben hagyományosan ápolták a művészetet; apja, Aglaophon, és testvére, Aristophon, jónevű festők voltak. Athénbe 474 táján kerülhetett; tevékenysége tehát Kimon korába esik, akihez szoros barátság fűzte s aki őt több nyilvános épület diszítésével bízta meg. Művészetére büszke, a „tarka csarnok“-ba festett képeiért munkatársával Mikon-nal ellentétben, nem fogadott el pénzt, amit az athéniek a polgárjog adományozásával hálálták meg.



538. kép. Achilles bekötözi Patroklos sebét.
Sosias-féle csészének képe (Berlini múzeum).

Két főműve a knidosiak Delphiben lévő csarnokának (Lesche) falait diszítette: az egyik Trója földulásának utolsó jeleneteit és a győzők elvonulását ábrázolta („Iliupersis“), a másiknak tárgya volt Odysseus látogatása az alvilágban („Nekyia“). A két, egyenként $4^1/_2$ m. magas és 18 m. hosszú kép, az ókor leghíresebb festményeihez tartozott, Pausanias hét fejezetet szentelt leírásuknak. Ifjabb korában a plataiai Athena-templom számára megfestette „a kérők megbüntetését“, míg munkatársa, Onasias, a hét vezérnek Thebai ellen való vonulását dolgozta föl.

Polygnotos-nak Thespiai számára festett képeinek tárgyát nem ismerjük, csak azt tudjuk, hogy azokat később Pausias restaurálta, de nem nagyon sikerülten.

Tevékenységének főhelye Athén volt. Kimon művészeti törekvéseinek szolgálatában képeivel díszítette a Dioskurosok szentélyét és Theseus templomát; ahol kívüle kortársa, Mikon, is dolgozott; azután a Poikile stoa (Tarka csarnok) számára megfestette az Iliupersist, míg Mikon ugyanott megfestette az amazonomachiát, Mikon és Panainos meg együttesen a marathoni csatát. Végül több képe volt látható a Propylaiák északi szárnyának Pinakothekájában (lásd 213. lap). Az utóbbinak festményei közül Polygnotos-nak tulajdoníthatjuk a következő tárgyilag összefüggő képeket: A Palladion elrablása; Odysseus és Philoktetes Lemnos szigetén; Orestes megöli Aigisthost; Polyxena föláldoztatása; Achilles Lykomedes leányai között; Odysseus találkozása Nausikaával.

Tárgyait, mint látjuk, a hősi mondából, az epikus költészetből vette. Nagy dolgokat festett, nemcsak térbeli tekintetben — alakjai életnagyságúak, egyes képein az ábrázoltak száma a százat is eléri, — hanem a fölfogás nagyszerűsége tekintetében is; oly jeleneteket örökített meg, melyekben a lélek érzelmei és szenvedélyei nyilatkoznak meg, oly helyzeteket, amelyek nagyobbá, szebbé teszik az embert. Képeivel tanítani és megindítani akar, az Iliupersisben például az emberek tetteit, a Nekyiában azoknak következményeit állítja kortársai szeme elé. Alakjait a valóságnál tökéletesebbeknek, a kifejezendő eszmének megfelelően idealizálva festi. Képeinek szemlélését a jellemzés igazsága és fennköltségök miatt Aristoteles az ifjúságnak ajánlja. Kompozicióiban hiányzik ugyan a festői egység és zárkózottság, amennyiben az alakoknak és jeleneteknek egymás mellé csatlakozó, néha több egymásfölötti vonalban folytatódó sorával fejezi ki az egyidejű (a Nekyiában) vagy egymás után való cselekvényt (az Iliupersisben), amely eljárás a templomfrízek szerkesztésére emlékeztet, de azért egészben véve mégis megvolt az összefüggés, a művészi tagoltság; egy középső főcsoport mellé két oldalt sorakoznak jó rendben egymásból folyva a jelenetek.

Képei nem tehettek festői hatást; távlatot hiába keresünk nála, a magasabban álló alakok hátrább állóknak vannak gondolva, de azért nem kisebbek; árnyékolása nincs; a hátteret nem festi meg, hanem csak jelzi, Persephone ligetét egy fával, a görög flottát egyetlen hajóval, a tábort két sátorral, a várost bástyarészlettel vagy egy házzal. Az egyes jeleneteket fölírásokkal magyarázza, bár azok nélkül is jól érthetők. A festői hatás hiányát fokozza színezése: árnyalatok nélkül egyszínűre festette alakjait. Képei világos alapon voltak festve; Plinius szerint csak négy színt (fehér, sárga, piros, fekete) használt, azonban kétségtelen, hogy ezeknek keveredését is ismerte és hogy kisebb terjedelemben a kék és zöld színt is alkalmazta.

A fősúlyt a rajzra fektette, és ebben a tekintetben művészete roppant haladást jelent elődeihez képest. A test idomait élethíven rajzolja meg minden állásban, nem mint eddig, mikor csak tiszta profil vagy en-face-os tartásban ábrázolták; alakjainak mozdulatai már egészen szabadok. Megelevenítette az arcot azáltal, hogy az archaikus stílus mereven csukott ajkai helyett alakjait gyöngén nyitott

szájjal festette, amiáltal a fogak is láthatókká lettek. Az arcnak és a nála már egészen helyes képzésű szemnek a lélek állapotát visszatükröztető rajzában annyira mester, hogy egy epigramma szerint Polyxena szempilláiból az egész trójai háború volt leolvasható. A hajzat és a szempillák festésében is fölülmulja elődjeit. Rajzának tökéletességét dicséri Plutarchos adata, amely szerint az Iliupersisben Priamos leányának, Laodikének képében Kimon húgát, a szép Elpinikét ábrázolta, szóval képes volt portraithűséget kölcsönözni alakjainak. A ruházat esése és ráncvetése megfelel a testtartásnak, az idomokhoz simul; az asszonyokat azonban ő is még áttetsző ruhában festette, azaz berajzolja a testet a ruhába (v. ö. 534. kép). Ennek némi magyarázatául szolgálhat, hogy korában nagyon dívott a test formáit eláruló, finom, átlátszó szöveteknek viselése.

Polygnotos korának vezető szellemei közé tartozott, aki festőtársai közül annyira kimagaslott, mint Pheidias a szobrászok közül. Hatása nagy és állandó volt, amint azt módunkban áll a vázafestésnél megfigyelni, amelynek tárgykörét megtermékenyítette. Festményeinek számos motivuma (ülő férfi, aki kezével átkarolja fölhúzott térdét; egyik lábát sziklára támasztó ifjú stb.) és jelenete (az Iliupersis Kassandra epizódja; Orestes megöli Aigisthost; Charon; A kérők lenyilazása), valamint szerkesztő modora népszerűvé lett a vázafestőknél, sőt hatással volt a szobrászokra (l. 296. l.), valószinűleg magára Pheidias-ra is.



539. kép.
Athéni lekythos.

Polygnotos képeinek színhatására némi analogiát szolgáltat az attikai sírlekythosoknak (539. kép) fehér alapra alkalmazott festése, mely kevés számú alakból álló, finom, könnyed rajzban rendesen a halálra, temetésre vagy síri áldozatra vonatkozó jelenetet tüntet föl. Ilyet látunk 553. ábránkon: palmettától koszorúzott stele mellett két szárnyas géniusz, a Halál és ifjabb testvére, az Álom, Hermesnek, a lelkek vezetőjének jelenlétében a nyitott sírba bocsátják le egy élte virágjában elhúnyt nőnek holttestét.

A thasosi nagy festő hatása alatt a vázaképek rajza is szabaddá lesz, az ú. n. szigorú piros alakos stílus helyét elfoglalják a szabad, szép stílussal festett piros alakos edények. A vázaképek rajzában és kompoziciójában a polygnotosi művek befolyása nyomán mutatkozó nagy haladást legjobban egy régebbi és egy újabb vázafestmény összehasonlítása alapján ítélhetjük meg.

Az egykori birtokosa nevét viselő Vivenzio-váza képe (523. kép) a régebbi korának, azaz az V. század első éveinek megfelelő szigorú szimmetrikus szerkesztést mutatja; az egysorban elhelyezett alakok fa által elválasztott két, 6—6 személyből álló fő-, és két, 4—4 személyből álló mellékcsoportot alkotnak. A főcsoportok alakjai nagyobb méretűek; az ábrázolásban uralkodó az oldalnézet, amivel azonban ellentétben áll a szem rajza; a mozdulatok kimértek, a drapéria szintén még kissé archaikus. A kép egyébként Trója pusztulását ábrázolja:

A pálma melletti oltáron ül Priamos, ölében unokájának holtteste, lábainál hever megölt fia; mérhetetlen fájdalma nem tartja vissza Neoptolemost, ki halálos csapást készül mérni az agg királyra; jobboldalt Andromache támad kétségbeesetten egy térdelő görög vitézre. A szemközti főcsoportban Aiast látjuk, amint egy megölt trójainak holttestén át Kassandrát támadja, aki hiába keres oltalmat Athena szent szobránál; mellette két asszony kesereg Ilion vesztén; a pálma alatt ülő talán Hekabe királyné. A mellékcsoportok közül a baloldali Aeneast ábrázolja, amint atyját, Anchisest vállán cipelve, oldalán kis fiával menekül; a jobboldalin Theseus fiai rátalálnak nagyanyjukra, Aithrára, kit Helena vitt volt rabszolganőként Trójába. Ennél a képnél mennyivel szabadabb és tökéletesebb rajzú a Louvreban őrzött, nyilván Polygnotos föllépte után festett vázának XXVI. táblánkon bemutatott részlete! Tárgya az argonauták útra készülése Lemnos szigetén; a lándzsás-sisakos Athena és vele szemközt bunkóját tartó Herakles könnyen fölismerhetők, a közöttük levő hős Jason; érdekes a jobboldali szakállas öreg, aki néhány pihenő társát fegyverkezésre és indulásra szólítja föl. Az alakok változatos, eredeti szép helyzetekben és mindenféle nézetben biztosan és helyesen vannak megrajzolva. A festmény kompoziciója példát szolgáltat Polygnotos eljárására, aki a terepet föl- és leszálló, a dombokat és sziklákat jelentő vonalakkal tüntette föl, amelyeken azután szabadon rendezte el alakjait, úgy hogy egyeseket a terep emelkedései részben el is födtek.

Polygnotos követőihez tartozik fentemlített munkatársain kívül a Kolophonból való Dionysios, továbbá a század közepe táján virágzó, Samosból bevándorolt Agatharchos és annak fiatalabb kortársa, Apollodoros. Az utóbbi két mester nevéhez korszakalkotó újítások fűződnek, amelyekkel a festői hatások elérésére vezető utat mutatták meg utódaiknak. Agatharchos-ról olvassuk, hogy segítségére volt Aischylosnak a színpad berendezésében és díszítésében és hogy a díszletfestésről munkát is írt. Az ő díszletfestése a vonaltávlatnak egyszerűbb neme lehetett, amelynek segítségével föltüntethette az ábrázolt dolgoknak közelebbi vagy távolabbi helyzetét a térben. Még egy érdekes adatunk van erről a gyorskezű művészről: Alkibiades erőszakkal kényszerítette háza belsejének kifestésére, amiből kiviláglik, hogy korában divatba került a lakásoknak festéssel való díszítése Apollodoros kezdeményezte az eddig dívó, az épülethez kötött falképek helyett a fatáblás alapú függőképek festését és ugyancsak ő alkalmazta először festményein (Imádkozó pap; Villámtól sújtott Aias stb.) az árnyékolást, valószinűleg úgy, hogy a színek keverése és azoknak az árnyékolt és megvilágított részleteknek megfelelő sötétebb vagy világosabb tónusban való fölrakása által megadta alakjainak a testiség látszatát. Ezen fontos újításáért nyerte a skiagraphos (árnyékfestő) nevét. Eljárásának utánzását megfigyelhetjük néhány V. századbeli fehér alapú lekythos-kép árnyékolási kisérletein. Polygnotos-t és utódjait az attikai iskola címe alatt szokták összefoglalni.

Az attikai iskolát fölváltotta a kisázsiai vagy másképpen ión iskola. Ez az elnevezés azonban nem jelent szoros értelemben vett, sajátos stílussal bíró festő-iskolát, hanem a festők egy csoportjának eredetük, illetőleg tartózkodó

helyük szerint való összefűzése. A kisázsiai iskola főképviselői Zeuxis, Parrhasios és Timanthes.

Zeuxis Herakleiában született, megfordult Athénben, ahol Sokratesszel állott baráti viszonyban, Siciliában, Makedoniában; aztán Ephesosban telepedett meg. Virágzásának kora az V. század utolsó szaka. Már tárgyainak megválasztásában is eltért Polygnotos-tól, akinek nagy epikus és történeti kompozícióival szemben egyes alakokat vagy kisebb terjedelmű jeleneteket (Trónján ülő Zeus, Rózsakoszorús Eros, Alkmene, Pan, kígyókat fojtogató Herakles; Marsyas; atléta; öreg asszony) ábrázolt, leginkább olyanokat, melyekben valami szokatlan, idegenszerű vonás jutott kifejezésre. Szokatlan például, amidőn családi jelenetet fest kentaurosokkal: egy nőstény kentaurost, amint pázsiton pihenve kölykét szoptatja, miközben a kentauros-apa egy magasan a levegőbe tartott oroszlánkölyökkel ijeszti fiát. Erről a képről fogalmat alkothatunk magunknak egy Hadrianus tiburi villájából származó hellenisztikus korú mozaik (540. kép) nyomán, amely minden bizonynyal Zeuxis eredetijének hatása alatt készült, csakhogy rajta az idillikus jelenet drámai hatásúvá fokozódott. A kentauros távollétében ragadozók támadtak nőstényére, a hazaérkező hím egy támadót lesújtott már s most sziklát készül dobni a másik, áldozatát marcangoló rablóra. A jelenet vadregényes tájban játszódik le.

Zeuxis képeiben nem törekedett eszményi tartalomra, nem festett jellemeket, hanem külső megjelenésében akarta a természetet minél hívebben megjeleníteni. Korának a szobrászatban is megnyilatkozó izlését követvén, gyakran festi a nőt, annak érzéki szépségét. Helenájához, melyet a krotonbeliek számára festett, modellekül kiválasztotta magának a város legszebb öt hajadonát s azok után ábrázolta Helena bájait. Penelopéjében az asszonyi hűségnek mintaképét örökítette meg. Technikájában nem annyira a rajz tökéletességére, mint inkább az árnyék és világosság hatására, a távlatra és a színezésre fektette a fősúlyt. A festőiségnek ezen eszközeivel, bár színezése még egyszerű lehetett, képein nagy plaszticitást és a csalódásig hű valószerűséget ért el. Példa rá szőllőfürtöt ábrázoló képe, mely oly természethű volt, hogy a madarak reászállottak. Festett még egyetlen színnel árnyékolt képeket (monochromon), melyek körülbelül olyanok lehettek, mint a nápolyi múzeumnak Herculaneumból származó, márványalapon egy színnel festett képei, amelyeknek egyikén athéni Alexandros van művészként megnevezve. Büszke művész volt, aki a pompát kedvelte és meggazdagodván elajándékozta műveit, azt tartván róluk, hogy úgy sem lehet azokat megfizetni. De azért nem habozott bevallani, hogy Parrhasios egy kettőjük közt lefolyt versenyben őt legyőzte. Ő ugyanis csak madarakat csalt meg fentemlített szőllőfürtjével, Parrhasios azonban magát Zeuxis-t szedte rá egy képével, melyre függönyt festett volt és melynek láttára versenytársa arra kérte, hogy vonja félre a függönyt, hogy a képet láthassa.

A peloponnesosi háború korában működő Parrhasios Ephesosban született: egy ideig Athénben is tartózkodott. Nagyszámú művei részint egyes alakokat ábrázoltak, részint genreszerűek vagy mithologikus tartalmúak voltak. Asszonyokat

ritkán festett. Nevezetesebb képei: Hermes, kinek képén saját arcvonásait örökítette meg; A leláncolt Prometheus, melyhez modellül egy rabszolgát vásárolt magának, kit állítólag halálra kínzott, hogy megfesthesse Prometheus kínjait; Az őrjöngést tettető Odysseus; Philoktetes; Demos nevű képén az athéni népnek egész jellemét akarta kifejezni, egy személyen tüntetvén föl annak összes tulajdonságait, hirtelen haragját, állhatatlanságát, igazságtalanságát épp úgy, mint természetének jó oldalait.

Főereje rajzának finomságában, körvonalainak pontosságában és szépségében rejlett, úgy hogy nemcsak a laikusok, hanem a művészek ítélete szerint is



540. kép. Vadállatoktól megtámadott kentauroscsalád. Mozaik. (Berlini múzeum).

e tekintetben őt illette a pálma. Elődeinél hívebben tudta megfesteni a haj szépségét, a száj kedvességét, az arcvonások beszédes, kifejező voltát. A szobrászatba bevitte az arányok tanát. Nagy gondot fordított a távlatra és az árnyékolásra. Műveinek kiválóságát nem azok tartalma, hanem a festői hatás tette, mit velük elért és amelylyel Zeuxis-t is legyőzte. Másik főerőssége a lelki állapotoknak, indulatoknak és szenvedéseknek ábrázolása. Idevonatkozó képeinek tárgya (A leláncolt Prometheus, a szenvedő Philoktetes, Telephos, Aias, Odysseus őrjöngése) elárulja, hogy ebben a korban a tragédia nagy hatást gyakorolt a festésre.

Parrhasios vígkedélyű művész, aki danolva dolgozott s jó kedvében pajkos tárgyú képeket is festett. Amellett nagyon hiú ember volt, biborruhában szokott volt járni, fején aranykoszorúval, lábbelijét aranycsat ékesítette. Előkelően öltöz-

ködött s barátja volt a finom és jó életnek. Büszkén mondogatta magáról, hogy ő a művészet fejedelme és hogy a művészet vele érte el fejlődésének tetőpontját. Jellemző az a nyilatkozata, melyet akkor tett, midőn TIMANTHES őt egy mérkőzésben, melynek témája Aiasnak és Odysseusnak Achilles fegyverzetéért való versengése volt, legyőzte. Mikor barátai őt vigasztalni akarták, azt felelte nekik, hogy az egészet csak hőse nevében sajnálja, kit másodszor győzött le most méltatlan ellenfél.

Pedig ez a TIMANTHES méltó ellenfele volt PARRHASIOS-nak, akit a kedélyállapotok jellemzésében fölül is mult. Kythnos szigetéről származott. Ő is, mint



541. kép. Iphigenia föláldozása. Pompeji falkép. (Napoli, Museo Nazionale.)

iskolatársai főleg függőképeket festett. Sokat magasztalt festménye: *Iphigenia föláldozása*. A régi leírás szerint Kalchas főpap szomorúan állott az oltár mellett, még szomorúbb volt Odysseus, míg Menelaos arcán a legnagyobb fájdalom tükröződött vissza; az atyának fájdalmát azonban már nem tudta a művész kifejezni és azért eltakart arccal ábrázolta Agamemnont. Egy pompeji freskó (541. kép), mely egyes részleteiben ugyan eltér TIMANTHES képének leírásától, de azért kétségkívül ezen mester művének utánzata, csakugyan eltakart fővel mutatja Agamemnont és eléggé jól szemlélteti a négy férfiú fájdalmának fokozatait. A kisázsiai iskolához sorolhatjuk még PAUSÓN karikaturafestőt is.

Mikor a képírás a festőiség eszközeinek birtokába került, a IV. század második felében oly gyors fejlődésnek indul, melyet a vázák festői a maguk korlátolt eszközeikkel már nem követhettek. Csak a rajzbeli előadás terén utánozhatták a kismesterek a nagy művészetet és ebben a tekintetben szembeszökő is a haladás. A szerkesztésben minden mesrevség megszűnik; az idomok, mozdulatok, a ruházat rajzában nehézséget már nem ismernek, az ábrázolás épp oly hű és biztos, mint amilyen szép és gondos. Kiváló vázafestők ARISTOPHANES, AISON akinek Madridban levő, Theseus tetteit tárgyaló csészéjén a hajzatnak minden schematizálástól ment természetes lágysággal való megfestését figyelhetjük meg, és MEIDIAS, ki a British Museumban őrzött hydriájának remek díszítésével (Herakles a Hesperidák kertjében és a Dioskurosok leányrablása) ritka művésztehetségnek adta bizonyságát.

A IV. század a görög festészet virágkora. Fejlesztésében közreműködnek a sikyoni, a thebai-attikai iskolák és néhány magában álló nagytehetségű festő.

A sikyoni iskola megalapítója EUPOMPOS; csak egy képéről van tudomásunk, mely versenyben győztes ifjút ábrázolt pálmával kezében. Tanítványa, PAMPHILOS, theoretikus alapon tanította a festészetet és módszerének kitűnőségét tanítványainak, PAUSIAS-nak és APELLES-nek sikereiből ítélhetjük meg. APELLES nem mint kezdő vett tőle oktatást, hanem művészi képzésének betetőzése céljából látogatta a sikyoni iskolát, melyet bízvást festőakadémiának is nevezhetünk. PAMPHILOS tudományos képzettségű mester volt, aki egy talentomnyi díj (6000 Kor.) mellett állítólag 12 évig tartó kurzusban tanította a festészet rendszerét. Úgy látszik, hogy az ábrázolás helyességére és pontosságára fektette a fősúlyt; azt állította, hogy a mathematika és geometria ismerete nélkül senki sem lehet jó festő. Az ő befolyása következtében vették föl a rajzolást az oktatás körébe. Vele azonos irányban haladt tanítványa MELANTHIOS, aki mesteréhez hasonlóan elméleti iratokat szerzett és főleg a szerkesztésben vált ki.

A sikyoni akadémia leghíresebb festője PAUSIAS volt. Mestere PAMPHILOS akadémikus tanításának gyakorlati érvényesítésében ő érte el a legnagyobb sikereket, az eukausztikus technika tökéletesítése is az ő tevékenységéhez fűződik.

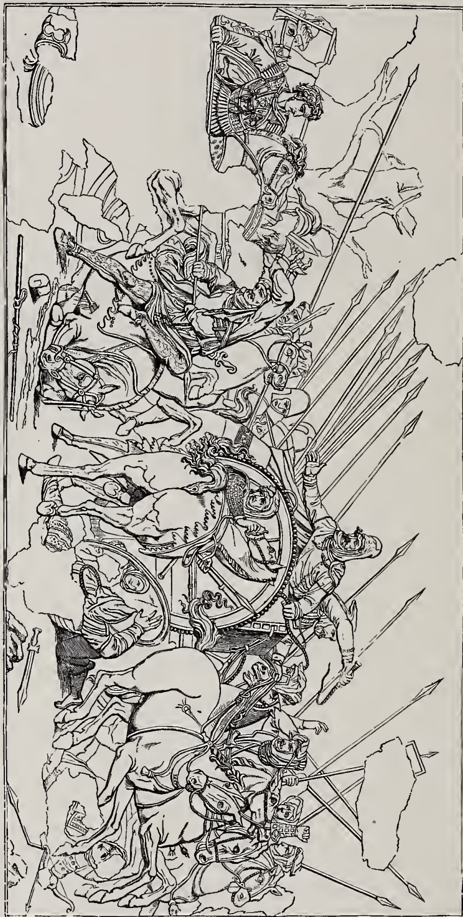
Bikák föláldozása c. képén a vonaltávlat törvényeinek teljes ismeretével az egyik állatot szemközti nézetben oly mesteri rövidítéssel ábrázolta, hogy a bika egész hosszában volt látható (V. ö. 542. ábránk középső lovát). Bikaáldozatában az árnyékolásnak is egészen új módját használta, amennyiben a feketére festett állaton ugyanazon szín árnyékolásával idézte elő a testiség látszatát, holott elődei az árnyékolt és megvilágított részleteket más-más színnel jelölték. Inkább az apró képek festésében volt otthonos; kedvelte a gyermekjeleneteket, talán ő kezdeményezője a Pompejiben oly sűrűn ismétlődő kedves kis képeknek, melyek amoretteket ábrázolnak mindenféle foglalkozás közepett. Kivált a virágok festésében is; kedvesét, Glykerát, virágárus leánynak festette. Sokat csodálták az epidaurosi tholosban „Részegeskedő asszony"-át, mert a csészén, amelyből ivott, meglátszott, hogy üvegből való, sőt azon keresztül az öreg asszonyt is meg lehetett ismerni.

E körből felemlítjük még Pausias fiát, Aristolaos-t és egy másik tanítványát, Nikophanes-t.

A sikyoni iskolával párhuzamosan Thebaiban új festőiskola keletkezett, melynek föllendülése Epameinondas korába esik, de amely Thebai hatalmának gyorsan bekövetkezett hanyatlása után Athénbe tette át székhelyét, ezért thebai attikai vagy új-attikai iskolának nevezik. Megalapítójáról, az idősebb Aristeides-ről édes-keveset tudunk; fia, thebai Nikomachos gyorsan dolgozó, tehetséges művész volt, aki főleg mithologiai tárgyakat festett; nevezetesebb képei voltak: Persephone elrablása, Nike négyesfogaton, Satyroktól meglepett bacchansnők, Apollon és Artemis, Oroszlánon ülő istenanya, Skylla. Iskolatársa, Euphranor, rendkívül sokoldalú művész volt, akinek szobrászati tevékenységeről már fentebb (323. l.) emlékeztünk meg. Kitünően értett a hősöknek s isteneknek méltóságteljes ábrázolásához. Parrhasios-nál erőteljesebb, realisztikusabb: maga mondja Theseusáról, hogy azon meglátszik, hogy hússal táplálkozott, nem mint a Parrhasios-é, rózsával. Az athéni Kerameikos csarnokában három festménye volt látható: a tizenkét isten; Theseus mint a jogegyenlőség megalapítója a demokratia és a demos allegorikus alakjaival, és a mantineiai csatát (362) megelőző lovas ütközetet ábrázoló képe. Ephesos számára festette az őrültséget tettető Odysseust. Nikomachos fia, az ifjabb Aristeides, (a IV. század közepe táján) annak az iránynak híve, melyet a szobrászatban Skopas képvisel: az ember lelkét és érzéseit, főleg a test szenvedéseit szerette megfesteni; színezésében kissé kemény. Pathetikus hatású lehetett „Haldokló anyja“, ki súlyos sebe miatt a halállal vivódva attól remeg, hogy csecsemője tej helyett vért fog tőle szopni. Ezt a képet Nagy Sándor Thebai elfoglalásakor magával vitte Pellába. Megfestette egy leánynak haláltusáját, aki bátyja iránt való szeretetből választja a halált, továbbá Herakles fájdalmát Deianeira megmérgezett ruhájában; és egy betegnek nyomorát és szenvedéseit. A „perzsákkal vívott csata“, véres epizódjai alkalmat szolgáltattak neki az érzéki fájdalom kifejezésére. Ennek a képnek száz alakjáért egyenként tíz minát (1000—1000 K-t) kért a művész Mnasontól, Elateia tyrannusától. Más képein nyugodtabb kedélyhangulatokat ábrázolt (Imádkozó, fiát lantpengetésre tanító öreg stb.). Műveiért roppant árakat fizettek. Attalos király Korinthos elpusztítása után száz talentomot (600.000 K-t) igért Dionysosáért, mire Mummius megsejtve a kép nagy műbecsét, azt nem engedte át, hanem Rómába vitette, Ceres templomába.

Ezen iskolának nevezetes tagja az athéni Nikias (v. ö. 306. l.), ki működésével részben már Nagy Sándor korába nyúlik át. Kiváló gondot fordított az árnyékolásra s alakjait nagy plaszticitással festette. A művészettől megkövetelte, hogy nagy dolgokat ábrázoljon s ne pazarolja erejét csekélységekre, virágokra és madarakra, amint azt Pausias tette. Szívesen és sokszor választotta a nőt képei tárgyául (Danae, Kalypso, Andromeda, Io); az utóbbi azon kompoziciók sorába tartozik, melyeket később ismételten másoltak. Egy ilyen, az Argostól őrzött s Hermestől megszabadított Iót ábrázoló freskómásolat látható az ú. n. Livia-házban, Rómában a Palatinuson. Híres volt az Odysseus alvilági látogatását tárgyaló képe. Tőle említik az első Sándor portrait-t. Iskolatársa volt az Eretriából

származó Philoxenos, aki Nagy Sándor csatája Dáriussal című képével szerzett magának hírnevet. Valószínű, hogy a pompeji Casa del Faunoban talált mozaikkép (542. ábra) Philoxenos híres csataképének másolata; mások ismét valami Helena nevű egyiptomi festőnővel hozzák kapcsolatba, akitől egy gyanús hitelű tudósításunk az issosi csatát ábrázoló festményt említ. A dekorativ célból készült másolat — a mozaik római ház padlójába volt beillesztve — fényes bizonyítékot szolgáltat a IV. század végén működő görög festők tudásáról. Ha a mozaiktechnika nehézségei miatt bizonyos keménységet veszünk is észre a színezésben és rajzban, viszont el kell ismernünk a kompozició mesteri voltát, mely a világtörténeti eseményt egyetlen jelenetté tömörítve megkapó erővel és elevenséggel mutatja be az issosi csatát. A kép, mely 2·6 m. magas és 4·9 m. széles, azt a jelenetet ábrázolja, midőn a makedonok élén győzedelmesen előre rohanó N. Sándor Dáriusra támad. A lándzsás perzsák már futásnak erednek. Dárius kocsijának vezetője kétségbeesetten ostorozza lovait, hogy urát megmentse. Sándor, kinek fejéről a



542. kép. Nagy Sándor csatája Dáriussal. Pompejiből származó mozaikkép. (Napoli, Museo Nazionale.)

harc hevében leesett sisakja, lándzsájával éppen átdöfte azt a fővezért, ki királyát saját testével akarta födözni. Dárius rémülettel fordul a véres jelenet felé, s nem veszi észre a lovat, melyet egyik hű embere odahozott neki, hogy azon menekülj ön. A mozaik jelentékenyen megsérült ugyan, de szerencsénkre épen mutatja Sándor felső testét és fejét. Dárius és környezetének arcáról leolvashatjuk a legyőzöttek kétségbeesését és rémületét. Az ábrázolás közepén látható ló mesterileg van rövidítve és Pausias bikáját idézi emlékünkbe. A földön heverő paizs visszatükrözteti az elesett perzsának arcát. A háttér azonban még hanyagul és mellékesen van kezelve.

Az ókornak legünnepeltebb képírója, aki elődjeinek összes vívmányait egyesítvén, a festői ábrázolás minden eszközét harmonikusan alkalmazta művein, Apelles volt. Több mestertől tanult, de azért önállóan fejlődött, iskolához nem tartozik.

Apelles a kisázsiai Kolophonban született; működése a IV. század második felébe esik. II. Fülöp makedon király udvarához hívta Pellába s ott neki és fiának udvari festője és barátja lett. Számos adoma szól arról a bizalmas, fesztelen baráti viszonyról, mely Apelles és a nagy fejedelem közt fönnállott. Mikor N. Sándor ázsiai hódító útjára indult, ő is útra kelt, megfordult Rhodosban, ahol megismerkedett Protogenes-szel; Sándor halála után Alexandriába került, ahol irígyei, a Ptolemaios udvaránál élő művészek (élükön Antiphilos-szal) kegyetlen tréfát űztek vele. Egy szolgával meghívták őt Ptolemaios nevében, de annak tudta nélkül, az udvarhoz. Midőn a fejedelem Apelles-t, kiről már jó eleve sok rosszat meséltek neki, meglátta, haragra gyulladt és megkérdezte tőle, hogy ki hívta meg az ünnepélyre. Erre Apelles egy darab szénnel emlékezetből a falra rajzolta annak a szolgának képét. Ptolemaios megbizonyosodván Apelles ártatlanságáról, gazdag ajándékkal kárpótolta a szenvedett sérelemért. Ez az esemény szolgáltatta az alapot „Rágalom“ című allegorikus képéhez, melyet Lukianos körülményesen leírt és amelyet a renaissance festői többször utánoztak. Athénben is tartózkodott, legtovább élt Ephesosban, ahol polgárjogot is nyert.

Leghíresebb műve volt az Aphrodite Anadyomene, melyet Asklepiosnak kosi temploma számára festett, ahonnan Augustus Rómába vitette. Az istennőt teljes szépségében, meztelenül ábrázolta, amint kikél a tenger habjából s hajfürtjeiből kicsavarja a vizet. A festményre vonatkozó egyik epigramma szerint:

Meztelenül Kyprist akkor látá meg Apelles,
Amikor a tenger azt a világra szülé.
Ábrázolta is úgy, ahogy az szép gyenge kezével
Szárítgatja habok-nedvesítette haját.

(*P. Thewrewk Emil* fordítása)

Az ábrázolás utolérhetetlen szépségét (Apelles-nek modellje Phryne volt) versenyezve magasztalják a régi írók és költők. Aggkorában még egy másik Aphroditét kezdett festeni Kosban, de ezen művének befejezésében meggátolta a halál. Mithologiai tárgyú képei: Artemis nimfái kiséretében; Tyche; Charis és Herakles. Szimbolikus

természetűek a mennydörgést, villámlást és villámot személyesítő festményei, amelyeknek ábrázolási módját nem igen tudjuk elképzelni magunknak. Műveinek második csoportját az arcképek teszik, első sorban Fülöpé és N. Sándoré. A nagy hódítót számtalanszor, mindenféle helyzetben festette: lovon, hadikocsin, mögötte a megkötözött kezű háború alakjával, a győzelem istennőjének avagy a Dioskurosoknak társaságában. Leghíresebb az ephesosi Artemision számára festett kép, melyen N. Sándor a villámszóró Zeus képében volt ábrázolva s melyért a művész húsz arany talentomot (1,200,000 K-t) kapott. Hadvezérek, fejedelmek és híres kortársak arcképén kívül saját magát is lefestette. Női arcképet csak egyet ismerünk tőle, Pankaspeét. A festészetről elméleti munkát is írt egyik tanítványa számára.

Apelles sohasem választott mozgalmas cselekvésű tárgyat, kerülte a nagy kompoziciókat; csataképet, amire pedig Sándor győzelmei mintegy fölhívták, nem festett; lelki indulatok avagy testi szenvedések megérzékitésére sem vállalkozott. Műveit valami utánozhatatlan báj jellemezte, a régiek szüntelenül dicsérik képeinek kedvességét és friss természetességét. Rajzának finomságát és könnyedségét részben ama szokásnak köszöni, hogy egyetlen napot sem engedett elmulni anélkül, hogy magát a rajzban sem gyakorolta volna („nulla dies sine linea"). Még nagyobb hatást ért el színezésével, bár palettáján takarékosan bánt a színekkel. Nevéhez fűződik a lazuros festékek alkalmazása. Képeit a fáradságos enkausztikus technika helyett temperával festette és éppen a lazurral, áttetsző, csillogó mázzal adott színeinek nagyobb fényt, közvetítette az átmeneteket és enyhítette a túlerős színeket. Ehhez járult finom árnyékolása és alakjainak festői plaszticitása. Főérdeme az arcképes festés megteremtése. Műveit szívesen bíráltatta másokkal: midőn egyszer egyik kiállított képénél a lábbeli festésére vonatkozólag egy varga kifogásokat tett, kijavította ezt a részletet, mikor azonban a varga elbizakodva, újabb és újabb hibákat födözött fel a képen, méltatlankodva utasította vissza annak kifogásait. Innen ered állítólag a ‚ne sutor ultra crepidam' (varga maradj a kaptádnál) közmondás. Apelles jószívű, nemeslelkű ember volt, mint azt versenytársával Protogenes-szel szemben tanusított viselkedése is bizonyítja.

Protogenes Rhodos szigetén élt. Hajók mázolásával kereste mindennapi élelmét és csak késő korában talált méltánylásra, midőn Apelles Rhodosra érkezvén és értesülvén művésztársának küzködéseiről, nagy árt kínált Protogenes-nek festményeiért, melyeket senki sem akart megvenni s azt a hírt terjesztette, mintha ő ezeket a képeket saját műveiként akarná tovább eladni. Attól fogva azután megbecsülték a művészt. Demetrios Poliorketes Rhodos ostrománál (304) csak azért nem gyújtatta föl a várost, hogy Protogenes híres képe „Jalysos" el ne pusztuljon. A művész az ostrom idején is dolgozott szorgalmasan s Demetriosnak kérdésére, hogy nem fél-e, azt felelte, hogy tudtával a király csak a rhodosiaknak üzent háborút, nem pedig a művészetnek; mire Demetrios a festő műhelyének őrizetére külön őrséget rendelt.

Főműve ‚Jalysos' a hasonnevű rhodosi várost alapító hősnek képe, amelyen hét, mások szerint tizenegy évig dolgozott. Protogenes a valóság pontos és csaló-

dásig hű ábrázolását tartván főcélnak, a mellékes részleteket is túlzott gonddal dolgozta ki, képeit folyton javította, át meg átfestette, szóval sohasem tudta a festést kellő időben abbahagyni (manum de tabula!). Egyéb munkái közül megemlítendő egy pihenő satyr, mely a rhodosiaknak büszkesége volt; Nagy Sándor és Aristoteles anyjának arcképei. Az athéniek számára is dolgozott. A nagy tömeg az ő satyrképén főleg a természethűen megfestett fogolymadarat csodálta, úgy hogy Protogenes elvégre is átfestette a madarat, hogy a figyelmet a főalakokról el ne terelje.

Egy pillantást vetve a századnak vázafestésére, látjuk, hogy az mind jobban elmarad a nagy festészet mögött, amelytől már csak a rajz és szerkesztés



543. kép. Peleus és Thetis. Kamirosból való váza képe. (London, Brit. Museum.)

tekintetében nyer útmutatást, míg a színezés és árnyékolás terén a maga korlátolt eszközeivel nem utánozhatja a képírás mestereit. A rajz könnyed és finom, de már nem oly gondos, mint azelőtt és akárhányszor az elhamarkodásnak, elsietésnek hibáit tünteti föl; a kompozició egészen szabad; ebben tükröződik vissza legjobban a nagy művészet haladása. A rajzbeli és szerkesztési ügyesség, melyet a monumentális képírás mintái alapján szereztek, most általános, közös tulajdonná vált, annyira, hogy a vázák képei között egyéni stílusúakat nem igen találunk. A vázák festői ennek tudatában nem tartják szükségesnek, hogy műveik mellé odaírják nevüket; a művészaláírások ritkák.

Hogy a fal- és függőképek színpompáját némileg megközelítsék, megaranyozzák az ékszereket, attributumokat, guirlandeokat; az ábrázolás egyéb részleteinél, főleg a ruházatban, nagyobb színhatás elérése céljából, új színeket (rózsa, ibolya, kék, zöld, fehér) alkalmaznak. Némely vázán domborműves díszítést is

találunk, sőt van olyan, mely egyszerre nyujt példát a relief, polychromia és aranyozás alkalmazására. Az ilyen edények legszebb példái Dél-Oroszországból (Krim) valók, amely az attikai keramika egyik fontos kiviteli piaca volt. Az ábrázolás tárgyai között sűrűn szerepelnek a nő házi életéből vett képek, mint igen megfelelő díszítése azon vázáknak, melyek a nő toilette-asztalán voltak használatban. Gyakoriak a gyermekjelenetek, néha a mithologia alakjai is gyermekekként ábrázoltatnak; különösen sokszor fordulnak elő az Erosok. Kedvelik és keresik a kecses mozdulatokat s a korabeli szobrászathoz hasonlóan szeretik a nőket meztelenül, érzéki bájaikat eláruló tartásban ábrázolni. Például szolgálhat reá annak a rhodosi vázának képe (543. ábra), amelyen Peleus meglepi a fürdőből kiszálló Thetist; a tengeri szörny hiába támadja Peleust, hisz' azt Aphrodite és Eros segítik, az utóbbi meg is koszorúzza a hőst. Balfelől két ruhás, jobbfelől meg két meztelen nereida nézi meglepetéssel a jelenetet, az egyik ijedten menekül a színhelyről.



544. kép. Chrysos, Niké és Plutos. Attikai váza képe. (Berlini múzeum.)

Az ábrázoláson gazdag aranyozás mellett a fehér, kék, meggypiros és zöld szín szerepel. Az apró vázák díszítésére alkalmazott gyermekjelenetek egyikét mutatja 544. képünk. Aranybogyós repkényfüzér alatt szárnyas kis lány, kit a fölirat Nikének mond, hajtja négy fehér, aranyszárnyú lovacskától vont kocsiját háromláb felé, amilyet a versenyben győztes karvezetők szoktak jutalmul kapni; feléje siet Plutos (a gazdagság), mögötte meg gazdag keleti ruhában Chrysos (az arany) látható. Hogy mi a jelenet értelme, nem tudjuk; talán a gazdagság dicsőítése, vagy allegorizálása annak az eszmének, hogy a gazdagság nyomán jár a szerencse. Néha a nagy festészet kompozicióinak utánzására vállalkoznak a vázafestők, amint azt megteszi annak a Meloson talált amphorának mestere, aki a gigantomachia népszerű témáját meséli el nekünk félszáz, mozgalmas állásban, szenvedélyes összevisszaságban ábrázolt alakkal. A bemutatott részlet (545. kép) középső alakja Zeus, ki villámait szórja egy fáklyával ellene támadó gigasra. Baloldalt a győzelem szárnyas istenasszonya jelenik meg négyes fogatán s az előtt támadó állásban látni fáklyával és íjjal Apollont; jobboldalt ennek megfelelően párducos fogaton Dionysost, előtte meg lóháton a szigonynyal harcoló Poseidont. Az alsó sorban, Apollon alatt, térdig érő chitonban Artemis áll szemben egy gigasszal, kinek társát a sisakos Athena sújtja lándzsájával; mögötte térdepelő helyzetben a nyilazó Herakles látható, a jobb sarokban pedig Hermes, amint rövid kardját ellene szívébe készül döfni. A sok érdekes motivum, a szerkesztés szabad szimmetriája, ellentétessége föltételezi a monumentális festés nyujtotta mintákat, másrészt meg a kép a maga egészében arról tehet tanuságot, hogy a képírás enemű ábrázolásaival — vázánk a IV-ik század elejéről való — megelőzte a szobrászatot.

Az attikai vázagyártás, mely a siciliai szerencsétlen hadjárat után lassanként elvesztette nyugati piacait, a IV. század közepe táján hanyatlásnak indul; amire aztán a vázafestés csakhamar teljesen véget ért Hellasban. A nyugati görögség vidékein, nevezetesen Dél-Itáliában tovább tartott az agyagedényeknek festéssel való díszítése. Ott ugyanis már az V. században helyi vázagyárak keletkeztek, amelyeknek festői kezdetben az Attikából importált vázák stílusát és ábrázolásait utánozták, később azonban, a IV. században, mind jobban eltávolodtak a görögországi mintáktól. Az Apuliában talált vázák közül, melyek első sorban Tarentom gyáraiból kerültek ki, különös figyelmet érdemelnek a nagy, néha



545. kép. Az istenek harca a gigasokkal. Melosban talált amphora képe. (Párizs, Louvre.)

nehézkes formájú (1—1·5 m. magas) díszamphorák, melyek hanyag szerkesztésben, egymásfölött elrendezett sorokban a mithologiából vagy drámákból kölcsönzött jeleneteket tüntetnek föl. A műérzék hanyatlásának jele, hogy az ábrázolásban fősúlyt fektetnek a tárgyi előadásra, és hogy az edények díszítésében nem tartják meg a kellő határt. Ahol a sok alak mellett valami üres tér marad, ott a görög díszítmény egész készlete kap helyet s érdekes, hogy a régi szabályos, stilizált ékítmény mellett alkalmaznak naturalisztikusan képzett levél- és virágdíszítményt is. A színezésben szeretik a tarkaságot s bőven használják az épületek, ruházat, járulékok díszítésénél a fehér, sárga, barna és különféle árnyalatú piros színt.

Az apuliai díszvázák egyik legszebb példánya a Canusiumból származó amphora (546. kép), amelyen a nagy festés kedvelt tárgya, az alvilág ábrázoltatik. Középen ül palotájában Hades, sasos jogarral kezében és beszél feleségével, a fáklyát tartó Persephonéval. Balfelől a lantján játszó Orpheus vezet egy hitves párt gyermekével (talán Hektor, Andromache és Astyanax) az alvilágba, melynek három birája a szemközti oldal megfelelő helyét foglalja el. Fölöttük látható

Medea, Peirithoos és Theseus, a másik (bal) oldalon meg Megara, Herakles felesége, két fiával. A legalsó sor főalakja Herakles, aki a háromfejű Kerberos kutyát megfogta, hogy a fölvilágra hozza; a szárnyas sarújú Hermes megmutatja a hősnek az utat, akinek merész vállalkozását a fáklyát tartó Hekate már nem tudja meghiúsítani. A jelenetet az alvilágnak két híres bűnöse zárja: jobboldalt gazdag keleti öltönyben Tantalos, baloldalt Sisyphos, amint az Erinys ostorcsapásai alatt sziklát hengerít föl a hegyre. A váza nyakát Aurora és Helios fogatai díszítik. Más vázák a tragédia jeleneteit adják elő; a tragédia hatása különben vázánk alakjainak színpadi ruházatán, valamint a palotát jelképező kis csarnok ábrázolásán is meglátszik, mely szakasztott olyan, mint a színház hátterét képező kis építmény, mely előtt a tragédiákat eljátszották. A tarentomi phlyakes nevű vígjátékok burleszk jelenetei is szerepelnek alsó-itáliai vázákon, amelyeket éppen képeik szerint phlyax vázáknak szoktak nevezni. Lucania görög gyarmat városaiban is voltak helyi vázagyárak, az ott működő festők közül némelyiknek nevét ismerjük (Assteas, Lasimos, Python). Mikor a rómaiak a Kr. e. III. század első felében sorra elfoglalták az alsó-itáliai görög városokat, ott is megszűnt a festett vázák gyártása.



546. kép. Apuliai díszamphora az alvilág képével. (München.)

A hellenisztikus kor képírói, a kik a festői előadás minden eszközének birtokában voltak, művészetök tárgykörének bővítésében mutatták ki erejöket. E korban született meg a tájkép, a genre és a csendélet; a festők egy része a szobrászokhoz hasonlóan pathetikus tárgyakban leli kedvét, mások ismét az idillikus és szerelmi költészet hatása alatt állanak.

A kor számos festője közül kiválik az egyiptomi születésű Antiphilos, Apelles-nek fiatalabb kortársa. Rendkívüli könnyedséggel dolgozott, jártas úgy az enkausztikus, mint a temperatechnikában, képeinek tárgya után ítélve (dolgozott arcképeket, mithoszi jeleneteket, genreképeket, karikaturákat) igen sokoldalú művész volt. Érdekes lehetett a tüzet élesztő fiú képe, melyben a világítás hatásának ábrázolásával fitogtatta tudását. A vadászó Ptolemaiost tárgyaló festményén valószinűleg a tájkép is játszott szerepet. Egy Gryllos nevű embert vonatkozással

nevére (gryllos annyi mint malac) karikaturában festett meg, amiről aztán később az ilyen, állatfejű alakokat mutató képeket általában gryllosoknak szoktak volt nevezni. Kortársa, a 300. körül virágzó samosi Theon (Theoros) a trójai háborút egész képsorozatban festette meg; a homerosi költemények jeleneteinek sorozatos előadása bizonyos tekintetben klasszikusaink illusztrálásával vethető össze. Egyéb képei közül megemlítjük Orestes anyagyilkosságát, Kassandrát, valamint a természethű, eleven festése miatt magasztalt Támadó hoplitát. A nála valamivel fiatalabb Aetion képeiről (Dionysos, Tragédia és Komédia, Semiramis, Fáklyavivő öreg asszony, Fiatal menyecske) Plinius száraz fölsorolásából keveset tudunk meg; csak egy művét ismerjük részletesebben Lukianos leírásából, ez a Nagy Sándor és Rhoxane házasságát ábrázoló kép, amelynek késő, szabad utánzatát a vatikáni könyvtárban őrzött, első birtokosáról Aldobrandini-féle menyegzőnek nevezett festményben bírjuk. (648. kép.) Nagytehetségű művésznek mondják a III. század elejére tartozó, Thrakiából származó Atheniont, kinek egyik kompoziciójával, mely Achillest ábrázolja Lykomedes leányai között, azonos tárgyú több itáliai falfestmény.



547. kép. Medea. Herculaneumi falkép. (Napoli, Museo Nazionale.)

A hellenisztikus képírásnak egyik legkitünőbb képviselője a byzantioni Timomachos. Működésének idejét nem tudjuk pontosan meghatározni. Plinius életkorát tévesen teszi Caesar idejébe; Caesar ugyanis megvette Timomachos Medeáját és Aiasát 80 talentomért és Venus Genitrix templomában helyezte el; a latin író pedig összezavarja a vétel idejét a művész életkorával. Ez a két festmény nyilván azonos avval a Medeával és Aias-szal, amelyek Cicero idejében Kyzikos büszkeségét tették. Képeinek tárgyai (Orestes, Iphigenia Taurisban s a fentemlített két mű) mutatják, hogy az attikai tragédia hatása alatt áll; a műveire vonatkozó irodalmi adatok meg elárulják, hogy ábrázolásaiban a lelki páthosz megérzékítésére törekedett. Medeájában a nőt ábrázolta, akiben az anyai szeretet küzd a féltékenységgel és a bosszúállás érzetével. Erre a képre vezetik vissza egyebek között a Herculaneumból származó falképtöredéket (547. kép); Medea rettenetes lelki küzdelme az ujjak görcsös összekulcsolásában s arcának dúlt vonásaiban tükröződik vissza s mintegy előre sejtjük a belső harcnak gyászos végét: az anya a kezében tartott karddal meg fogja ölni két kis fiát. Hogy ezt a híres kompoziciót a plasztika is utánozta, azt igazolja az aquincumi múzeumnak az a torsója, mely Medeát képünkhöz hasonló tartásban ábrázolja, oldalán mitsem sejtő két gyermekével.

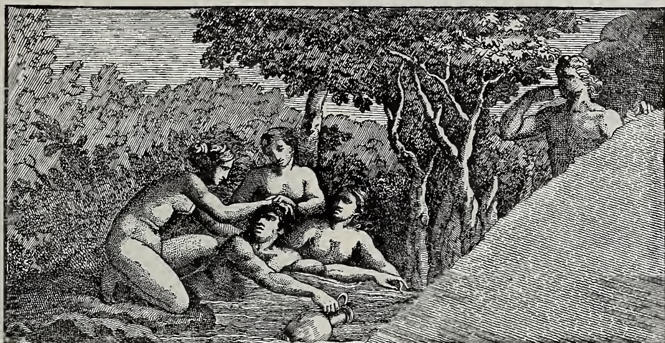
Miként a szobrászatban, úgy a képírásban is tapasztalhatjuk, hogy a művészek szívesen dolgozzák föl az alexandrinus költészetben népszerű idillikus és szerelmi mithoszokat, amelyeknél bőven nyílik alkalmuk a meztelen női test bájainak föltüntetésére. Például szolgálhat reá 548. és 549. képünk, melyekben görög festmények római másolatait kell látnunk; emez a szép Hylasnak a nimfáktól való elrablását meséli el, amaz meg Polyphemost mutatja, amint heves szerelmében üldözi Galateiát. Mindkét festményen figyelmet érdemel a jelenet színhelyének gondos ábrázolása, a személyek valóságos tájképbe vannak illesztve. Ezek a tájképi háttérrel ellátott képek jelentik a tájképfestés kezdetét. Csakhamar azután megkisebbítették az alakokat, úgy, hogy a tájkép nyeri a túlsúlyt az ábrázolásban és a rajtok előforduló személyek alárendelt helyzetbe (staffage) kerülnek. (V. ö. 642. kép). A tájképfestés ezen fokának legszebb emlékei az Esquilinus dombon talált Odysseia tájképek (a vatikáni könyvtárban 646. kép.) Végül aztán minden alak nélkül való önálló tájképeket festettek, mint azt a Pompejiből előkerült képekkel bizonyíthatjuk. Hogy pedig ezek a római talajban talált képek alexandriai mintákra mennek vissza, azt kétségtelenné teszik a tájképeken ábrázolt, alexandriai képek után másolt keleti madarak és állatok, pálmák és lótuszok.



548. kép. Polyphemos és Galateia.
Falfestmény Livia házából (Roma, Palatinus).

A genrenak és csendéletnek nagymestere Peiraiikos (Graphikos). Festett varga- és borbélyműhelyeket, szamarakat, csendéleteket, oly tökéletességgel, hogy abban mindenki gyönyörködött és hogy képeit drágábban fizették, mint kortársainak nagy kompozicióit. A németalföldi genrefestők antik elődjének ezen irányát, mely a mindennapi élet jeleneteit válogatás nélkül, kérlelhetetlen realizmussal festette meg, rhyparographiának, piszokfestésnek nevezték el. Követői közül megemlítjük Simos-t, aki ványoló munkásokat, Philiskos-t, aki a festőműhelyet, Kallikles-t és Kalates-t, akik komédiásokat ábrázoltak képeiken.

Ilyen komédiásokat ábrázol egy Pompejiben talált, a nápolyi múzeumban látható mozaik, melyet fölirata szerint a samosi Dioskurides készített a Kr. e. II. században.



549. kép. Hylas és a nimfák. Herculaneumi falkép. (Napoli).

A hellenisztikus kor festészete dekorativ jellegű volt, a legtöbb kép a paloták és házak falainak díszítésére szolgált. Ugyanilyen célból készültek a m o z a i k k é p e k is, melyeket a falakba, főleg azonban a lakások padlójába szoktak volt illeszteni. Nagy kompoziciók mellett, amilyen a Sándor csatája (542. kép), előfordulnak egyszerűbb, apróbb képekből, virágokból és díszítményekből összeállított mozaikpadlók. A pergamoni királyi palotának egyik nevezetessége, „a söpretlen szoba", nevét onnan nyerte, hogy mozaik padozatán Sosos mindenféle ételmaradékot és egyéb kisöpörni való dolgokat ábrázolt. Ugyanott Sosos-nak egy kis, ivó galambokat ábrázoló mozaik képecskéje is volt látható, melynek utánzata egy Hadrianus tiburi villájából származó mozaikban (550. kép) jutott ránk. A technikai kivitel fejlettségének jellemzésére megemlítjük, hogy ezen képnek egy-egy négyzetcentimétere átlag 50—60 apró kődarabból van összeállítva. A Sándor-csatája néven



550. kép. Ivó galambok. Mozaik. (Roma, Museo Capitolino).

ismert nápolyi mozaiknál 150 színes kövecs jut egy-egy négyzethüvelykre; a teljes képhez 1.400,000 kövecs kellett.

A mozaikmunka tulajdonképeni hazája Alexandria. Kétségtelen, hogy már a régi egyiptomi művészet is ismerte ezt a munkát, melyet a hellenisztikus kor



551. kép. Férfi arckép.
(Bécs, Graf-féle gyűjtemény.)



552. kép. Női arckép.
(Budapest, Beöthy-féle gyűjtemény.)

ízlése fölkarolt és művészetté fejlesztett. Alexandriából kerültek ki a legszebb, legdrágább kőnemekből összeállított mozaikok, amelyek eleinte szőnyegminták utánzására szorítkoztak, később azonban egész festményeknek ezen technikába való átültetésére nyujtanak példát. A színes üvegdarabokból összerótt mozaik is alexandriai találmány. Az alexandriai mozaikgyárak mindenfelé exportálták műveiket; tudjuk, hogy a római korú itáliai mozaikképek legtöbbje is Egyiptomban kiképzett görög mesterek munkája. Ezt igazolják a Pompejiben talált mozaikok egynémelyi-

kének, valamint a palestrinai (Palazzo Barberini) híres Nilus-mozaik egyiptomi motivumai. A laterani múzeumnak egy mozaikképe, melynek tárgya a pergamoni „söpretlen szobá"-ra emlékeztet, művész-aláírásával (HERAKLEITOS) árulja el görög eredetét. A leghíresebb mozaikok közé tartoztak a II. Hierontól, Syrakusa zsarnokától, épített díszhajónak padlóját ékesítő képek, amelyek Homeros Iliasából kölcsönzött jeleneteket ábrázoltak.

Róma hatalmának növekedése számos görög festőt vonzott Itáliába. Az odavándorolt görög képírók között említést érdemel az alexandriai DEMETRIOS, aki 180—150 között működött Rómában, mint tájképfestő, továbbá IAIA (LAIA) festőnő Kyzikosból, aki a Kr. e. I. században arcképeivel szerzett magának hírnevet és nagy kedveltségnek örvendett a római előkelőknél. Valószinűnek tarthatjuk, hogy a Pompejiben működő festők sorában is számos görög ember volt, akik azonban, minthogy képeik jobbára csak másolatok, nem tartották szükségesnek, hogy neveiket műveik alatt megörökítsék.

A hellenisztikus arcképfestésnek érdekes emlékeit bírjuk azokban a mumia arcképekben, melyeket a közép-egyiptomi Fayumban találtak s melyek Graf, Petrie és mások leletei óta nagy számban láthatók a gizéi és a nevezetesebb európai gyűjteményekben. Ezek a képek, melyeknek kora a Ptolemaiosoktól a Kr. utáni III. századig terjed, a mumia arca fölött vannak beillesztve olyképpen, mintha a halott a vászongöngyöletben hagyott nyíláson át kitekintene. Túlnyomó részük viaszfestékkel, egyesek temperával készültek, sőt vannak példányok, melyeknél a kép egyes részei (az arc) enkausztikusan, más, mellékesebb részletek temperával vannak megfestve. Ezeken a képeken alapszik az enkausztikus technikára vonatkozó tudásunk, melyről fentebb, a 387. lapon szólottunk Művészeti értékük nem egyforma, akadnak igen kezdetleges, gyönge festések, de viszont akárhány olyan van közöttük, amelyen a különböző korú férfiak és nők (551. 552. kép) megkapó elevenséggel, s nemcsak görög, egyiptomi vagy zsidó eredetüket, hanem egyéni vonásaikat is feltüntető jellemző erővel ábrázoltatnak. Egyike a legkiválóbb mumiaképeknek a berlini múzeumban őrzött portrait, mely valami Aline nevű asszonyt ábrázol és kivételesen egészen tempera modorban van festve. Ha ehhez hozzáadjuk a színezés életteljességét és frisseségét, a széles ecsetkezelés mellett elért plaszticitást, s tekintetbe veszszük hogy itt nem a nagy festés emlékeivel, hanem vidéki városok kismestereinek tucatmunkájával van dolgunk, mértéket nyerünk annak megítéléséhez, hogy mily tökéletesek lehettek a híres festőknek sokat magasztalt, de sajnosan örökre elveszett remekművei.

* * *

Fejtegetéseink végére értünk. Áttekintettük a görög művészet fejlődését ősi kezdeteitől addig a korig, amikor a görögség történeti szereplésének megszüntével művészeti tevékenységüknek is vége szakadt. A sírbatételt ábrázoló szép lekythos képpel veszünk búcsút Hellastól. Ismeretlen festője elmondja nekünk, hogy a fiatal nőt, kinek halálát megörökítette, az Enyészet és Feledés szelleme rejtik

sírba. Teste porrá lesz, hogy újra megtermékenyítse a földet, lelke, szelleme azonban tovább él, emlékét kegyelettel őrzik hozzátartozói, utódjai. A görög művészet alkotásait is pusztulás és feledés érte. Emléke, szelleme azonban tovább élt abban a folytonos mély hatásban, melyet műveinek szépségével, befejezett harmoniájával a rómaiakra és a késő nemzedékek művészetére gyakorolt. Mestereinek remekei pedig, melyeket az idő a földbe temetett és melyeket onnan szorgalmas kutatók hoznak napfényre, élvezet forrása és tanulmány tárgya maradnak mindaddig, míg az emberiségből ki nem hal a szépnek tisztelete és szeretete.

DR. LÁNG NÁNDOR.



553. kép. Sírbatétel. Vázakép. (Athén.)

NEGYEDIK RÉSZ.

A RÓMAI MŰVÉSZET.*

Az Alpoktól az Ión-tengerig hosszú félsziget alakjában elnyúló Itália az ő geográfiai helyzetében és politikai alakulásában több rokon vonást mutat Hellasszal. Az Alpok bércfala hatalmas bástyát képez Európa északi országaival szemben, középütt az egész hosszában végighúzódó Appenin-hegység az ő nyulványaival számos kisebb, különálló országot virágoztatott fel, a legdélibb nyulványához kapcsolódó Sicilia révén pedig egészen közel jut Afrikához. Igy már maga a természet is a legeltérőbb éghajlati különbségeket teremtette meg számára; java része azonban enyhe, miként Hellas, s ezzel valamint áldott termékenységével már korán virágzó kultura megteremtésének vetette meg alapját. Tengermosta szabad helyzete, bár öblökben jóval szegényebb mint a Balkán, kereskedésre és hajózásra csábítja népeit. Azonban a Kelettől, az emberi míveltség bölcsőjétől való nagyobb távolsága miatt csak akkor vesz részt a kultura mozgalmaiban, amikor a görög gyarmatosok a Kr. e. VIII. században a félsziget déli részén megvetették lábukat s azt Nagy-Görögország néven valósággal göröggé tették. Lakóik sem voltak egytörzsűek. A messapiak délkeleten, az etruszkok Közép-Itáliában, a ligurok a mai Rivierán, a gallok a Padus (Pó) mellékén sem egymással, sem Itália többi népeivel nem rokonok; Siciliának meg külön őslakói voltak. Művészet-történeti szempontból Itália népei közül a római kort megelőző időkben csupán az etruszkok magaslanak ki.

* Tárgyalásom menetében LÜBKE-SEMRAU felosztását követtem (Die Kunst des Altertums 1889) Ezenkívül főképp a következő munkákat használtam fel: WOERMANN. Gesch. der Kunst aller Zeiten u. Völker I. 1900, BORRMANN-NEUWIRTH, Gesch. d. Baukunst I. 1904, SYBEL, Weltgeschichte d Kunst im Altertum 1903, SPRINGER-MICHAELIS, Handbuch der Kunstgeschichte I⁶. 1901, GOELER V. RAVENSBURG-SCHMID, Grundriss d. Kunstgesch. 1900. HELBIG, Führer durch die öffentl. Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I., II. FRIEDRICHS-WOLTERS, Gipsabgüsse antiker Bildwerke 1885, FURTWÄNGLER-URLICHS, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur 1898, R. MENGE. Einführung in die antike Kunst 1885. PETERSEN Vom alten Rom. 1898, J. MARTHA, Manuel d'archéologie etrusque et romain. VIOLLET LE DUC, Entretiens sur l'architecture I. O. RAYET, Monuments de l'art antique, D'AMELIO, Dipinti murali di Pompei. ZS. GY.

I. AZ ETRUSZK MŰVÉSZET.

Az etruszkok az Appenini félsziget legrégibb kulturnépe. Nyelvük és eredetük máig vitás. Ők maguk bevándorlottaknak tartották magukat, s ez a róluk szóló hagyományok közt eléggé biztosnak is vehető. Őshazájukat illetőleg Herodotost szokták idézni (I. 94), aki szerint a kisázsiai Lydiában dúló inség kergette őket későbbi hazájukba; s ez a föltevés, ha emlékeiknek némely ázsiai vonatkozását pl. a tumulus-sírokat akarjuk megmagyarázni, eléggé tetszetős, noha másrészről ez a temetkező mód meglehetősen általános volt. Más forrás szerint (Hellanikos) az etruszkok pelasg eredetűek s a Pó vidékéről ereszkedtek le délfelé. Még meg nem fejtett nyelvük elegendő támpontot nem nyújthat s ezért a tudomány pusztán archaeologiai kutatásokra van utalva. Ezek alapján újabban azt hiszik, hogy az etruszkok Európa délkeleti vidékeiről, talán a Balkánról jöttek az Alpokon át Itáliába, még pedig a görög törzsek vándorlásával körülbelül egy időben, a Kr. e. XI. században.

Hatalmuk tetőpontján övék volt Itália északi és középső része a Pó mellékétől le Campaniáig. Mihamar azonban délfelől a görög gyarmatosítás, északról meg a gallok szűkebb térre kezdik őket szorítani, középütt pedig legnagyobb ellenségeik, a rómaiak lépnek fel. Az etruszk uralom középpontja mindenha az Arno és Tiber közti vidék, a mai Toscana volt, ahol tizenkét városból álló szövetséges államuk volt. Itt szerepel a történeti idők elején a Tarquiniusok nemzetsége, amely Rómának is adott királyokat. A római királyság megszüntetése 510 után Kr. e. jóformán reakció Róma részéről az etruszk befolyás ellen s egyszersmind annak a kétszázéves harcnak a kezdete, amely 280-ban Róma teljes győzelmével végződött. Kulturális befolyásuk azonban továbbra is fennmaradt s csak a mindinkább terjedő görög kultúra fénye mellett homályosúlt el majdnem teljesen.

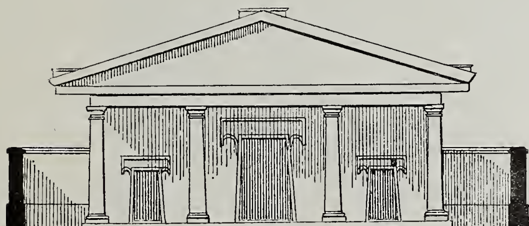
Emlékeik mindössze néhány várfal és nagyszámú sírok a bennök talált, jobbára a halotti kultuszra vonatkozó tárgyakkal. Az utóbbiak közt nagy számmal vannak az akkori világforgalmi ipar- és művészeti cikkek az ő nemzetközi jellegükkel, úgy hogy pontosan meg sem különböztethetők, de javarészén a görög befolyás világosan felismerszik. A görög behatás kezdete csak hozzávetőleg állapítható meg. Így Plinius említi, hogy a Korinthosból elűzött Demaratus hozta be az Etruriában kiváló virágzásra jutott agyaggyártást a Kr. e. VII. században. E sírleletekből tudhatni meg egyet-mást pl. vallási felfogásukra vonatkozólag, amely sötét babonának hódolt; szerepel náluk a dualisztikus felfogás is szemben a görögöknek az ő isteneikről való ideális felfogásával. Innen a művészi ihlet hiánya is. Idővel tért hódítanak nálok a görög mithoszok is, és e behatás alatt, noha ez eredetileg csak idegen sallang volt, az önálló nemzeti művészet jóformán egészen eltünt.

A következőkben a gyér irodalmi adatok, de annál gazdagabb leletek alapján összegezni igyekszünk az építés, szobrászat és festés terén való működésüket.

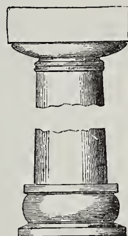
Az etruszk építés. Az etruszk építés legrégibb formája, t. i. az ősi építkező és díszítő eljárás, majdnem teljesen azonos a görög földön dívó eredeti gyakorlattal, s valószinűleg egy forrásból való amazzal. A városfalaknál t. i. az ú. n. kyklopsi stílusra, nagy, szabálytalan kőrétegek egymásra halmozására akadunk. A fennmaradt romok az ő kapuikkal nagyszerű mintái a kyklopsi építkezésnek a polygonális kövektől a kockaalakúakig. Egyik legérdekesebb példája a Porta Saracinesca Segniben (554. kép). Etruszk építőmesterekre vihető vissza az eredetileg Tullianum, utóbb Carcer Mamertinus néven ismeretes börtön (voltaképpen forrás) alsó része Rómában, egy kucsmaalakú üreg, mely vízszintesen rakott s folyton előbbre türemlő kőrétegekkel van beboltozva (v. ö. Atreus kincsesházát 141. lap). Vitruviusból tudjuk, hogy külön templomuk is volt, melyen a görög behatás félreismerhetetlenül megvan (555. kép). A templom itt is, mint általában a hegyi népeknél s így a görögöknél is, eredetileg fából épült. Vitruvius tudósítása szerint utóbb az alap és a falak kőből készülnek, de az oszlopok, a gerendázat és fedél továbbra is fa marad. Ez a felemás építkezés nem engedte meg a művészi, harmonikus kiképzést. Alapja körülbelül négyzetes, elülső fele mély oszlopcsarnok, melyből három ajtó vezet a három egymásmellé szoruló cellába, ezek közül a középső szélesebb; mindegyikben külön istenkép



554. kép. A Porta Saracinesca Segniben.

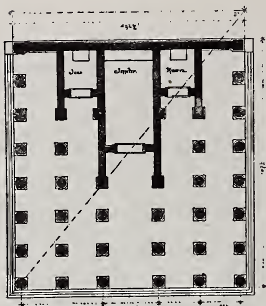


555. kép. Helyreállított etruszk templom.



556. kép. Etruszk oszlop Vulciból.

volt. A templomot görög mintára, de emezénél magasabb kétlapu tető fedte, eresze messzire kiállott és — úgy látszik — a képszék (fríz) is hiányzott rajta. Az etruszk templom így első látásra a görög templomra emlékeztet, de ügyetlen kivitelében ennek voltaképpen csak nehézkes, és részleteiben félreértett utánzata. Ennek bizonyságára az 556. képben egy etruszk oszlopot is bemutatunk.

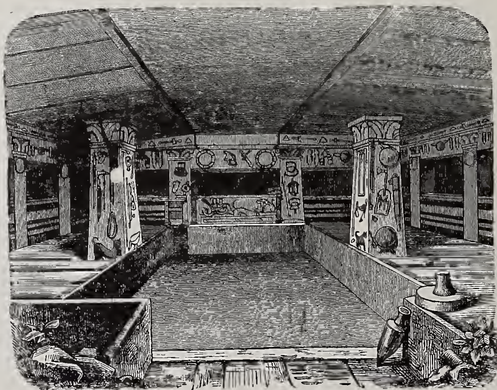


557. kép. A capitoliumi Juppiter-templom alapterve (Durm szerint).



558. kép. Tumulus Vulci mellett.

A dór oszlopfő azonnal felismerszik rajta, de e mellett sajátos puha kiképzésű talapzata van, ami a tiszta dór oszlopnál teljesen hiányzik, azonkívül nincsen barázdolása. Ez a félrokonság tette, hogy Rómában, ahol az effajta oszlop már polgárjogot nyert, a későbbi, göröghatású építkezésnél sem tudott tőle a tiszta dór oszlop érvényesülni, sőt inkább egy az említetthez hasonló külön toszkáni oszloprenddé fejlődött, melynek azonban egyetlen teljes példánya sem maradt meg. A csúcsokat, az orommezőt, sőt még a fedelet is gazdag festett terrakotta dísz emelte, aminthogy nincs nép az ókorban, mely oly bőségesen alkalmazta volna a terrakottát, mint éppen az etruszk. Bizonyos,



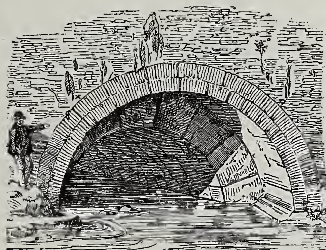
559. kép. Etruszk sírkamra Cervetriben.

hogy a legrégibb római templom, a Capitoliumi Juppiteré, Rómában szintén etruszk mesterek műve volt (509-ben Kr. e.) és számos viszontagságai mellett is századokon át megtartotta ősi alapformáját, amelyet az 557. kép mutat. (Alapfalai a Caffarelli-féle palota alatt s a hozzátartozó kertben.) Középső cellája a főistené volt, a másik kettő Junoé és Minerváé.

Nagy számmal maradtak ránk az etruszk sírok. Legimpozánsabbak köztük a lydiai sírhantokra emlékeztető tumulusok (558. kép.) Belül egy vagy két sírkamra van, amelyeket fölfelé folyvást kisebbedő gyűrűs kőrétegek borítanak. Olyikat hegyes kúpalakú emlékoszlopok díszítik, s ezt a valószínűleg ősitáliai formát még a későbbi római kor is felhasználja pl. a Circus maximus métájánál (kerülő kövénél). Más sírok viszont barlangszerű bevágások sziklás hegyoldalakba. Itt a tető pilléreken vagy oszlopokon nyugszik és szerkezetében a fatetőt utánozza. Ilyen a Cervetri melletti sírkamra. (559. kép.) Némelyikben ráismerni a későbbi római ház impluviumos udvarára. A belső falakat rendesen festmények borítják.



560. kép. Etruszk kapu Volterrában.



561. kép.
A Cloaca maxima torkolata Rómában.

A városfalaknál, kivált a kapukon egy új elemmel találkozunk t. i. az ívvel, sőt helylyel-közzel a dongaboltozattal. Kerekalakú vagy kupolás betetőzéseket eddig is találtunk már, de ezek a kőrétegek vízszintes fekvése miatt csak álboltok voltak (v. ö. 213. képünket). Az etruszk építésben az ív már ékalakúlag faragott és illesztékeikkel az ív középpontja felé néző kövekből áll, vagyis igazi bolthajtás. Ez nem etruszk találmány, mert a távol Keleten már századokkal előbb megvolt s valószínűleg föniciai, sőt tán görög közvetítők révén került az etruszkokhoz, hogy mikor, még nincs megállapítva. Annyi azonban bizonyos, hogy az ívet és boltszerkezetet kiváló fokra fejlesztő római építés az etruszk

mesterektől tanult, s így ha nem is ők a föltalálói az ívnek, mint közvetítőknek nagy érdemök elvitázhatatlan. Ilyen ívet mutat a volterrai kapu (560. kép), amelynél az ív záróköve és két vége egy-egy erősen kiálló emberi fejjel van kiemelve. Ide kell számítanunk a római Cloaca maxima máig is fennálló kétrétegű dongaboltozatát is (561. kép).

Az etruszk szobrászat. A szobrászat sokáig megmarad az ión-görög archaizmus behatása alatt. Kiválóan elhíresülnek az ő fémmunkáik és 500 körül terrakottáik. Ezen utóbbiak széleskörű alkalmazására már utaltunk a templomépítésnél. Istenszobraikat is jobbára agyagból formálták s ilyen volt a római



562. kép. Festett agyag-szarkofág Cervetriből. (London, British Museum.)

capitoliumi Juppiter templomnak a Vejiből származó VULCÁ-tól (Volcanius) készített szobrászati dísze. Istenképeik elpusztultak, de valami fogalmat róluk a sírokban talált szarkofágok szobrai adnak; köztük a két leghíresebb Cervetriből való, s egyike a párizsi Louvreban, másika a British Museumban van; ez utóbbit az 562. kép mutatja. Ezek pamlagalakú koporsók, fent az eltemetett házaspár félig ülő, erősen kifestett szobraival. A fej- és arc kiképzésében tagadhatatlanul megvan az egyénesítéshez és a természetes elevenséghez való közeledés, de a test maga, kivált arányaiban teljesen félre van értve.

A felső alakok realizmusával szemben föltünő az oldallapokon levő reliefek stilizált volta. Ezen és a hasonló csoportokon, továbbá egyes különálló szobrokon félreismerhetetlen az ó-görög stílus, amely itt az etruszkokat kiválóan jellemző józan, igaz életfelfogásával párosul. Ide sorolandók a nagy számban talált s jobbára alabastromból való festett hamvvedrek (urnák), melyek voltaképen csak kisebbített utánzatai a régi nagy agyag-szarkofágoknak az etruszk művészet utolsó korából, amikor a halottégetés általánossá válik.



563. kép. Aulus Metellus bronz szobra. (Firenze.)

Az agyagipar korán az ércöntésre vezette az etruszkokat s ebben olyan ügyességig vitték, hogy a Kr. e. V. században a tyrrheni (etruszk) érc-műveket még a finnyás Athén is meg tudta becsülni. Irodalmi adatok szerint ezrekre rugott az etruszk városokat díszítő ércszobrok száma, és jó ideig az etruszkok látták el a rómaiaknak ezirányú szükségleteit. Hiteles maradványaink e szobrok sorából nincsenek. A sokáig etruszk műnek tartott firenzei Chimaera, továbbá a capitoliumi nőstényfarkas újabb kutatások alapján görög vagy legalább görög-római munkáknak bizonyúltak.* Föltalálásának helyét tekintve talán etruszk műnek vehető a Trasumennus-tónál talált Aulus Metellus bronz szobra, most Firenzében (563. kép.) A jobbját fölemelő tógás szónok arcvonásai az etruszkoknál művelt realizmusra vallanak. Maradt ezenfelül rengeteg számú, de kevesebb műbecscsel bíró kisebb szobor.

Sokkal jelentősebb az etruszkok tehetsége az iparművészet számos ágaiban, kiválóan a fegyverek, ékszerek, gemmák, mécstartók, edények és pipere-cikkek készítésében. Az utóbbiak sorából külön is föl kell említenünk az etruszk sírokban nagy számmal talált fémtükröket, melyekből egyet az 564. kép mutat be. Ezek hátsó lapjára a görög és etruszk mithologiából való jelenetek

* Az utóbbi alatt a két szopó csecsemő XVI. századbeli toldalék és Guglielmo della Porta szobrásztól való.



564. kép. Etruszk tükör hátsó lapja.

vannak belevésve és etruszk meg latin nevekkel kommentálva.

Rajzban és festői kompozicióban helylyel-közzel bámulatos dolgokat mutatnak. Koruk a VI. századtól a hellénisztikus korig terjed s javarészük az utóbbi idők szellemében készült. Kő-plasztikai emlékeik csekély számúak, mindössze néhány oltár-reliefre szoritkoznak. Domború műveiken általában feltünő az emberi test csekély ismerete és a festőiségre való törekvés, az alakok zsúfoltsága, továbbá vonzalmuk a véres, kegyetlen jelenetek ábrázolásához, s így ezekben is messze mögötte maradnak a görög emlékek nemes és csöndes ihletségű faragványainak.

Az etruszk festés. Az etruszk festés maradványait a sírkamrákban kell keresnünk. S ha már plasztikai műveknél a festői szempont uralmáról beszélhettünk, annál inkább előtérbe lép ez a maga sajátos birodalmában.

A sírkamrák falfestményei jobbára kontur-rajzok előbb durva, rikító és konvencionális, majd élénk, barátságos színekkel kitöltve, legutóbb már megvan a nyoma az emberi test modellálásának is.



565. kép. Harcjáték és közönsége. Etruszk falfestmény a Corneto melletti Grotta delle bighé-ből.

A festmények tárgyai: jelenetek a köznapi életből, táncok, harci játékok, vadászatok, lakomák, ünnepek, kocsiversenyre való készülődés; gyakoriak természetesen a halottak kultuszára vonatkozó komor, borzalmas jelenetek. Valamennyi jelenetben bizonyos túlhajtott modor mellett nagy az élénkség s egyszersmind zsúfoltság. Stílus tekintetében nagyon különbözők. Olyik gondos, szigorú rajzú, másik meg csak oda van vetve vagy modoros. Az elrendezés általában áttekinthető, s ebben a görög hatás látszik meg. Az etruszk festés úgyszólván egyetlen tere az egész antik festésnek, amelyet nemcsak irásbeli forrásokból, hanem magukból az emlékekből tanulmányozhatunk; sehol sem tudjuk úgy megfigyelni az antik festés folyamatát, mint az etruszk sírok festményein. A görög minták kézzelfogható behatása mellett az etruszkoknak a realizmus felé való törekvése is világosan szembe ötlik rajtok, és természetes is, hogy annak a művészkedő eljárásnak, mely a mindennapi élet hű képét oly nagy számban és változatosan igyekszik föltüntetni, a maga saját külön útján is haladnia kellett. Korok szerint való csoportosításukat megkisértve az elsőbe (Veji, Cervetri, Corneto sírjaiban) a VI. századi festményeket kell soroznunk, amelyeknek mintái a görög fekete-alakos vázafestmények; némelyike a falba szivárgó nedvesség miatt külön oda alkalmazott agyaglapokra van festve; tárgyuk mithologiai vonatkozású. A második csoport (Corneto) képei a köznapi életből vett jeleneteket mutatnak ósdi stilusban, konvencionális szinezéssel. A harmadik csoport (Corneto, Chiusi) a görög piros-alakos vázákhoz kapcsolódik s az V. századba helyezhető; tárgyaik az előbbiekhez hasonlók s a színek még mindig konvenczionálisok (vannak rajtok pl. kék lovak). Példája az 565. kép, mely a közönség szemeláttára folyó harcijátékokat mutat. A negyedik csoport (Orvieto, Corneto, Vulci) a peloponnesosi háború korabeli görög festési módot mutatja s a IV. századba való. A rajz immár szabaddá lett, s a meztelen férfitest már némi modelláltságban jelenik meg.



566. kép. Alvilági jelenet a Corneto melletti grotta dell' Orcóból.

Tárgyaiban nagy változás áll be: a mindennapi élet jeleneteit mindinkább elnyomja a mithikus elem, a halottak kultuszával összefüggő mozzanatok úgy mint temetési szertartások, a léleknek túlvilági élete; megtalálni itt dualisztikus vallási felfogásuk bizonyságait, a világosság és sötétség géniuszát az ő különböző működésükben, az egyik pl. az elköltözöttnek elfátyolozott alakját viszi szekerén, a másik az alvilág bejárata előtt gubbaszt, majd dühében vadúl hányja-veti magát, ott látjuk az alvilág biráit trónjaikon, szerepel bennök az etruszk alvilág

külön démonja Charun, és szárnyas társa, Tuchulcha, aki föltünő hasonlatosságot mutat a középkor ördögével* L. az 566. képet, ahol a szárnyas Tuchulcha őrzi Perseus és Peirithoos lelkeit. A görög behatás szemléltetésére szolgálnak a számos festett cserépedények, amelyeken az etruszk művészek a maguk módja szerint igyekeznek utánozni görög mintáikat. Ilyen az 567. képen látható jelenet; ahol Aias vagy Achilleus az etruszk mithologiában szereplő pőrölyös démon segítségével egy foglyot végez ki. A jelenet az ő száraz, durva realizmusával teljesen ki van forgatva a görög idealizmusból.

Hogy egy nép, mely halottainak pihenő helyét az élet színes képeivel ékítette, templomait és házait sem hagyta festői ékesség nélkül, az, ha írásbeli emlékek nem tanuskodnának is róla, önkényt következik. (Plinius is említi, hogy Caeré-ben még az ő korában is voltak ősrégi templomi festmények.)

E rövid áttekintésből kiviláglik, hogy az etruszkoknak egészen önálló szerepet a művészet-történetben nem tulajdoníthatunk ugyan — rövid politikai életünk önálló művészeti kibontakozásra nem volt elegendő, az önállóság felé való útjokban utolérte, úgyszólván elnyelte őket a magasabb hellén kultura — de érdemül tudhatni be nekik, hogy előkészítették Itália talaját a görög kultúra befogadására, s hogy technikájukat úgy kifejlesztették, hogy a rómaiak bízvást hozzáláthattak nagy feladataikhoz, amelyeket világbirodalmuk megalapitása után maguk elé tűztek. Az építésben kiváló érdemük a boltozás rendszeres alkalmazása, amelyet szerkezetileg gazdag fejlődésnek indítottak, de művészi kiképzése a rómaiakra maradt.

* Újabb kutatások bizonysága szerint az etruszk alvilági képekből Michelangelo is vett néhány motivumot az ő „Utolsó Itélete"-hez.



567. kép. Etruszk vázakép Vulciból.

II. RÓMA MŰVÉSZETE.

Az Appenin-félsziget nyugati partvidékének közepe táján, a félsziget legnagyobb folyója, a Tiberis mellett, ott, hol a tenger mellől visszahúzódó hegylánc szabad, lankás síkságot hagyott hátra, keletkezett Kr. e. 753 táján Róma, amely azontúl évszázadokon át a régi világ középpontja maradt. A tengertől anynyira távol épült, hogy váratlan veszedelemtől nem kellett tartania, viszont a folyó révén a tengerrel kényelmes összeköttetésben maradt. Szelíden emelkedő dombjai egészségesek s a mocsaras síksággal szemben könnyen meg voltak védhetők. Ott találkozik a hegyvidék a síksággal, ott érintkezett egymással három különböző nép: a jobbparton lakó művelt iparűző és kereskedő etruszk, a síkon a földmívelő latin és az állattenyésztést űző hegyvidéki sabin. Az Italiát lakó népek önérzete itt nyilvánul először az állami élet terén a Rómát alapító latin nép történetében. A város keletkezésének és gyarapodásának mondái már rámutatnak a rómaiak történelmi szerepkörére: az erőszak és a foglalás ülnek bölcsője mellett. A szomszédok ellen indított harci vállalatok megerősítik az új királyságot, míglen 510-ben a nép véget vet a királyok uralmának. A köztársaság folytatja a királyok politikáját: meghódítja egész Itáliát, s noha belviszályok dúlják, 390-ben visszaveri a gall betörést. Karthágó megsemmisítése és a Keleten vívott háborúk Itálián túl terjesztik hatalmát. Azonban a külső háborúk nem szüntethették meg a belső villongásokat. Ha egyik-másik hatalmas emberük ideig-óráig magához ragadja is a főhatalmat, azért a polgárharcok és fölkelések nem szünetelnek, míg a császárság 30-ban Kr. e. véget nem vet a köztársaságnak.

Első császára, Augustus, a római birodalom aranykorát teremti meg, de ez a virágzás rövid életű. Utódai összeesküvéseknek és vetélytársaik ármányának esnek áldozatul, miközben a praetoriánusok méltatlan kegyenceiket emelik a trónra. Egyes császárok, mint Trajanus és az Antoninusok még tágítják a birodalom határait és hasznos intézményekkel emelik jólétét. Nagy Constantinus (323—337. Kr. u.) utoljára ragadja magához az egyeduralmat, utódai már osztozkodnak az örökségen s a birodalom nyugatira és keletire szakad, mialatt egy új hatalom nyujtja mentő karját a sülyedő népeknek, — a kereszténység.

A római ember, noha hatalmának tetőpontján birodalmában felöleli az akkor ismert világ minden népét, valójában ugyanaz maradt, mint amilyen Róma keletkezésekor volt. Fő jellemvonásai: az energia, az okosság, józanság s a gyakorlati irány. Külső megjelenésében erős, izmos, edzett nép; történetének régi szakában bizonyos férfias érdesség jellemzi, főeszménye a szigorú igazságosság és az ősi derekasság. Az uralomvágy, az ész és az akarat túlsúlya, párosulva az amúgy is józan, gyakorlatias iránynyal, természetesen nem kedvezhetett a művészeteknek: a rómaiak a szellemi élet ideális nyilvánulásaiban, a költészetben és művészetben, sőt még vallásuk fejlődésében is függő viszonyba jutottak a tőlük leigázott görögökkel. Legősibb isteneik még szorosan az ő régi erényeikhez, a föld szeretetéhez és a családiassághoz fűződnek.

Janus a természetnek és az elemeknek s kivált a nap teremtő erejének személyesítője; két vagy négy arccal ábrázolták, amennyiben hatása mind a négy világtáj irányában kiterjed. A szűzies Vesta, akinek áldozata ott égett minden római tűzhelyen, védelmezi a mezőt és szántóföldet is. Utóbb azonban átveszik a görög kultusz isteneit s mindössze neveiket változtatják meg, illetve alkalmazzák a saját felfogásukhoz. Így Juppiter nem más, mint a római polgárjogot nyert hellén Zeus, Apollon sohasem jutott náluk valami nagy megtiszteltetéshez, annálinkább Mars (eredetileg a jóslás istene), amikor is a görög Ares szerepét veszi magára. A görög istenekhez fűződő poézis nem ment át a rómaiak vérébe, sőt isteneiket mindig csak bizonyos morális irányzattal tisztelték s innen aztán sem nemzeti époszuk nem volt, sőt költői működésük is, az egy szatirát kivéve, jóformán csak utánzásra szorítkozik; a szatira római volta ismét szorosan összefügg a római jellembeli értelmi túlsúlylyal. A görögséghez való hasonló viszonyt meg fogjuk találni a római művészetek terén is.

1. A RÓMAI ÉPÍTÉSZET.

A rómaiak művészeti életében az építőművészet az, amiben igazán nagyot alkottak. Ezért építőművészetükkel bővebben foglalkozunk.

Tárgyalásunk folyamán három jellemző vonása fog legkivált kidomborodni, ezek: 1. a profán építkezés belevonása az architektura területébe; a római élet ugyanis új építési feladatokat tűz ki, új tipusokat és alaptervi formákat teremt meg, 2. a tér szerkesztésének kibővítése; a görögség stilizálva szerkeszt, a görög templom voltakép eszthetikai szempontból való anyag-szerkesztés, a római kupola ellenben célszerűségi szempontból való tér-alkotás, 3. a felépítés, a kivitel kétfélesége; a görög oszlop és egyenes tetős építkezés mellett az íves boltozás és a faltömeg építése szerepel s illetve kombináltan jelenik meg, s az utóbbiban válnak a rómaiak a következő korok mestereivé. E jellemző vonásokat föltüntetni igyekezvén, tárgyalásunk során először a stilelemekkel fogunk megismerkedni, ezekkel világítjuk meg aztán az egyes építkezési tipusokat, végül pedig a meglevő emlékek kapcsán a történeti részre fogunk kiterjeszkedni.

A) *Római stilelemek.*

A római építés formakincse nem mondható nemzetinek: forrásai az ó-itáliai etruszk művészet, amely már maga is ó-ión behatás alatt áll és a hellenizmus művészete.

Így látjuk ezt első sorban az o s z l o p o k o n és a g e r e n d á z a t o n. Megtartják az ó-itáliai (toszkán) oszlopot, átveszik a három görög oszloprendet s az iónból és korinthosiból egy új felemás kompozit-rendet alkotnak; az utóbbi néha római rend néven fordul elő. Az ó-itáliai oszlopra már az etruszk művészetnél

utaltunk (556. kép), nemesebb formáját, bár csak féloszlopban, az 574. kép alsó oszlopsora mutatja. Már az a körülmény, hogy rendesen talapzaton áll, mutatja korcs voltát, aztán hiányzik rajta a törzs barázdolása; echinusa is föltűnően lapos. — A három görög oszloprendet sohasem alkalmazták érintetlen tisztaságukban, hanem a formaszépség hátrányára bizonyos toldásokkal vagy elhagyásokkal. Közülök legritkább a jobbára bázisra állított egyszerű dór oszlop (568. kép), a vaskos dór architrav helyén könnyebb gerendázat nyugszik, a triglyphosok számát szerkezeti jelenségükre való tekintet nélkül szaporították. Az ión oszlopot szintén nem arányainak helyes mérlegelésével ültették át római talajba. Már bázisa sem olyan nemes szelvényű; gyakran hiányzik továbbá a barázdolás, vagy csak az oszloptörzs felső $^2/_3$ részén van meg, miáltal megszűnik az oszlop egységes voltának a képzete. Az oszlopfő itt bizonyos merevséget mutat, főkép mivel a volu-


568. kép. Hercules temploma Coriban.

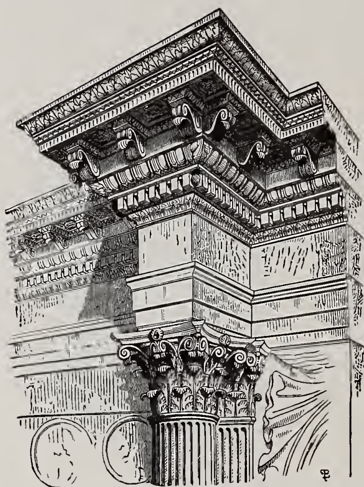

569. kép. Kompozit oszlopfő.

ták ruganyos összeköttetése helyett a merev egyenes vonalat látjuk; a csigákat néha (Pompejiben) két, keresztbe álló átló végében helyezik el (diagonális oszlopfő), a friz rendkívül gazdag. Legszívesebben alkalmazták a korinthosi oszlopot két sor, akanthosszal és négy, csigaszerűen lekunkorodó indával, ezen fekszik az oldallapjain kissé behajló fedőlap, melynek közepét egy-egy virág jelzi. Ezen oszlopfőnek számos változata vezetett talán arra a bizarr gondolatra, hogy a két utolsó oszlopfőt egyesítsék a kompozit-oszlopfőben (569. kép) oly módon, hogy a korinthosi oszlopfő két akanthos-sorára még ráhelyezték az iónt az ő négy volutájával.

Az egyesítés itt csak mechanikus keverés, hiányzik a kettő közti belső harmonia. A stíl-keverés kérdését érintve, itt említjük fel a három oszloprendnek együttes alkalmazását egyazon épületnél, pl. a Colosseumnál (591. kép), ahol a földszinten tömör dór-toszkáni oszlopok, illetve féloszlopok vannak, az első eme-

leten már a könnyebb ión capitellumok szerepelnek, míg a második emeleten a pompás korinthosi díszeleg az ő virágzó akanthosával.

Ilyen elrendezésnél az oszlopközök az egyes görög oszloprendeknél fontos távolsági szabályok mellőzésével — természetesen — mindenütt egyformák maradnak. Ezt leszámítva, ez a divatos stílkeverés szerencsésnek mondható. A korinthosi gerendázat, mely pompájával, részleteinek gazdagságával leginkább megfelelt a római szellemnek, utóbb majdnem kizárólagos uralomra jut, segítségül véve más rendű gerendázat-elemeket is. Az ión fogazatot korinthosi gyámkövek, konzolok pótolják gazdag akanthos-díszszel, valamennyi szelvény (profil) könnyen hajló, az egész gerendázat életerőtől duzzad, részleteivel jobbára túlságosan tömött, de viszont ünnepies, nagyszerű hatása még romjaiban is elvitázhatatlan. (Lásd az 570. és 594. képet.)


570 kép. Kiszögellő (golyvás) gerendázat.

Az oszloppal vegyesen fordulnak elő a négyszögű p i l l é r e k, és pedig ugyancsak a négy oszloprend formáiban, úgy hogy ez utóbbiak egyenes lapokra vannak transponálva, átfordítva. Az oszlopokat fedő architráv vagy egyetlen kő, mint a görögségnél, vagy több ék-alakúan faragott kőből van vízszintes gerendává összeillesztve. Hogy az oszlop a görögségtől Rómába való útjában rendeltetését illetőleg mekkora változáson ment keresztül, illetve, hogy a római architektura az oszlopot nem pusztán tehertartó elemnek tekintette, legjobban mutatják a faltesttel egybefüggő, illetve abból félig kiálló ú. n. f é l o s z l o p o k (relief-oszlopok; l. az 574. képet) és ugyanilyen pillérek, ú. n. p i l a s z t e r e k, melyek terhet voltaképpen nem tartanak, hanem az egyébként egyhangú falat tagozzák, élénkítik, szépítik. Innen aztán már csak egy lépés volt odáig, hogy a különálló oszlop is csak díszül szolgáljon. S itt ismét egy szorosabb értelemben vett római motivummal ismerkedünk meg, a golyvaszerűen kidudorodó, k i s z ö g e l l ő g e r e n d á z a t t a l.

Az 570. képen a fal előtt álló oszloptól a képen nem látható szomszédos hasonló oszlop akkora távolságra van, hogy a kettőnek összekötése kő-architrávval nem volt lehetséges. Hogy az oszlop a fallal összeköttetésben maradjon, a gerendázatot ugrasztották ki derékszögben az oszlop fölé, úgy hogy itt az architrávnak kocka-alakú kidudorodása (golyvája) származik s ugyanehhez a kiszögelléshez

alkalmazkodik a párkányzat is. Ez a motivum nem tartozik szervesen az épülethez, mindamellett rendkívül hatásos plasztikai dísz. (L. a diadalíveket 593., 597., 601., 606. kép.)

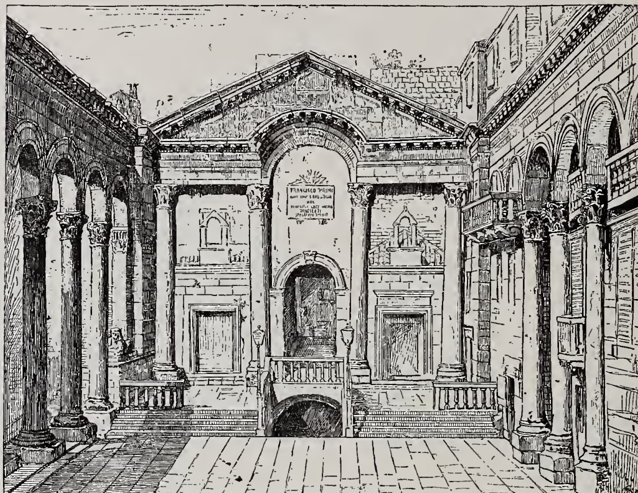
Az oszlopok és pillérek sokszor magas négyszögű oszlopszéken (postamentum) állnak. Ez is ujdonság a római építésben, bár a postamentum megvan a görögségnél is, de csak eltávolíthatóknak gondolt tárgyak, pl. szobrok alatt. A gerendázattal kapcsolatosan kell megemlítenünk a szintén római származású attikát, vagyis a gerendázat fölött emelkedő fél- vagy harmad-emelet magasságú falsíkot, melyet különösen a diadalíveken látni.

Az oszloprendeknél nyilvánvaló volt a görögből való átvétel, az ív és boltozás kérdésénél — legkorábbi alkalmazását tekintve — itáliai talajon maradhatunk. Ezt a leghasználatosabb, legjellegzetesebb motivumot az etruszkokra lehet visszavezetnünk, művészi kiképzése azonban már a rómaiak érdeme. Bár el nem hallgathatjuk, hogy gyönge nyomok itt is a hellenizmusra, kivált Alexandriára utalnak (226. l.). A boltozás művészi kiképzését egyenesen a rómaiaknak tulajdoníthatjuk s egyben az ő legzseniálisabb alkotásuknak kell tekintenünk. A görög építkezés bizonyos szűk korlátokon túl nem terjeszkedhetett, mivel tetőszerkezete az oszlopokon nyugvó, tehát aránylag rövid, vízszintes kőgerendákon alapszik s az épület belsejében ezért valóságos oszlop-erdőt tesz szükségessé. A római építőművész éles szeme ezt mihamar észrevette s egyben átértette azt is, hogy hatalmas belső terek, amelyek a világosságnak is nagyobb játékot engednek meg s ezzel festői hatásúak, csak a boltozás következetes kiképzésével alkothatók. Az ék-alakúan faragott kövekből szerkesztett ív mivoltáról már volt szó (425. lap). Alkalmazásánál eleinte csak a hasznossági szempont volt irányadó (cloacák, vízvezetékek, hidak), de mihamar pompájukkal ható hatalmas épületeknél is szóhoz jut és ekkor történik először, hogy az ív ellenálló ereje révén több-emeletű magas emlékszerű művek épülnek. — Ez az új elem az eszthetikai hatás fokozásához is nagyban hozzájárult.

A félkörös ív minden külső díszítés híján, ha pusztán ékalakú köveinek a középpont felé futó illesztékei láthatók, már is jól esik a szemnek. Van aztán olyan ív-homlokzat, mely kiugró, meg visszalépő tagjaival, párkányával concentrikus köröket mutat (l. a diadalívek képeit), más szóval, hogy a vízszintes architráv az íven is végighalad s ezzel az ív homlokzata íves párkányzatot (archivoltát) kap. Legfelső részét rendesen külön díszesebb, ú. n. zárókő, vagy üstök emeli ki (l. az említett képeket).

Az ív rendesen pilléreken nyugszik s az utóbbiakat ilyenkor rendesen oszlopfőféle kiugrások, az ú. n. váll-párkányok díszítik. Az oszlopokat áthidaló ív sajátképpen való római találmány. Az oszlop és ív között közvetítőül eredetileg gerendarész van közbeékelve, amely százados fejlődésében mindinkább vékonyodik, míglen a Krisztus utáni IV. században egészen eltűnik, úgy hogy az ív közvetetlenül az oszlop abacusán kezdődik. Példáját l. a Diocletianus-féle spalatói palotán (571. kép). S ez az elvi újítás egyrészről már a legvégét jelzi az antik építő-

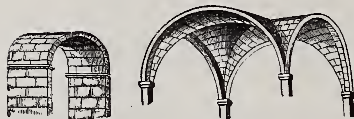
művészetnek, másrészről meg előre veti árnyékát a későbbi keresztény századokra, kivált a bizánci művészetre, mely ilyes formákat örökített meg. — A pilléreken és oszlopokon nyugvó ívek egymás mellé való helyezéséből származtak az arká-



571. kép. Részlet Diocletianus spalatói palotájából.

dok, a faltömegek élénkítésének leggyakrabban alkalmazott eszköze; ilyen arkádos a Colosseum homlokzata (591. kép).

A pillérek átívezésének természetes folyománya a terek átboltozása. Ennél a római építésben a dongabolt, keresztbolt és a kupola szerepel mindenkor a körív formájában. A dongabolt (572. kép), két párhuzamos falnak félkörös, illetve félhengeres betetőzése: az ívköz maximuma itt 24 méterig terjedt. Két dongabolt kereszteződéséből négy gömb-háromszög keletkezik, melyeket a keresztbe haladó két átló és négy félkörös ív határol. Ez a keresztbolt. Mig a dongaboltnak egész hosszában tömör falra van szüksége, a keresztbolt egész terhe négy pilléren nyughatik. A két fajta bolt egymás mellé való helyezésével hosszabb csarnokok változatos, hatásos betetőzése vált lehetségessé.



572. kép Dongabolt és keresztbolt.

A kupola félgömb, mely rendesen kerek alapidomú, hengeres, ritkábban

hat- vagy nyolc-szögű teret föd be; aránylag későn jön divatba. Világraszóló példája a Pantheon az ő 41 méteres átmérőjével (600. kép). Végre a félkörös alapidomú fülkék, apsisok betetőzésénél a félkupola szerepel. A nagyobb boltok és kupolák anyaga a védő téglaburok és rajta a kővé keményedett kitűnő habarcsöntés. A bolt belső felületét rendesen az egyenes gerendázatú tetőből átvett kazettás díszítéssel látták el. A bolt az ő oldalnyomásának ellensúlyául mindenütt hatalmas falakat, a Pantheon kupolájánál pl. 5 m. vastagságúakat, vagy oldalt támasztó pilléreket kivánt meg. Az ehhez szükséges óriási kő- vagy téglatömegek hatalmas benyomással vannak a szemlélőre, de viszont nehézkesek is.

Ez nyilván az időtájt még elkerülhetetlen hiba volt, de viszont be kell vallanunk, hogy ily módon a rómaiak olyan emlékeket emeltek, amilyenekkel előttük egy nép sem próbálkozott meg. Rengeteg tereket befogó óriási boltokat hagytak hátra, hatalmas termeket fedtek be az eleddig használatos belső oszlopok segitsége nélkül. Az effajta építőművészetnek megvan az a jó oldala, hogy nem köti meg a művész kezét, míg a gerendázatos tetőzés csak szűk határok közt engedi mozogni; az utóbbinál az alapterv is majdnem kizárólag négyszögletes, mint a görög templomnál. A római építőművész az ő dús segédeszközeivel nincs a négyszögletes alaptervre utalva és alárendelheti az épület alakját a különféle, még legbizarrabb követelményeknek is. Ha pl. arról van szó, hogy egy népes város számára fürdőt épít, akkor számot vethet az idevágó összes követelményekkel, semmit sem kell elhagynia, amit a civilizált ember teste, lelke a fürdőben megkiván. S a művész egy talpalatnyi tért sem veszteget el, minden ürt felhasználhat.

B) *Római épülettipusok.*

A forum, vagyis a piac, volt a római városépítkezés középpontja, köréje csoportosulnak a legfontosabb középületek, gyakran oszlopcsarnokok veszik körül, a hozzávezető utak díszkapukban és diadalívekben végződnek; rendesen ott van a szószék (rostra) is.

A templom. Alakja a legrégibb időben ó-itáliai (etruszk, 423. l.), később a görög, de rendesen megtartja a messzire kiugró, 2—4 oszlopmélységű előcsarnokot. Sokszor hatalmas alsóépítményen, mintegy dobogón áll. A különféle görög templom-alaprajzokat a rómaiak is átveszik: leggyakoribbak a prostylos, a peripteros, a pseudodipteros a cellafalon féloszlopokkal. Befedése vagy vízszintes fagerendázattal vagy kazettált dongabolttal történt; ez az utóbbi, vagyis a görög oszlopos templomok összekötése a római bolthajtással a császári kornak fontos újítása. Gyakran előfordul, kivált a kupolabolt alkalmazása óta a kerek alapidomú templom, amelyben talán az ó-itáliai kerek kunyhó hagyománya élt tovább. (Romulus kunyhója a Palatinuson.) Effajta emlékeket egy nép sem hagyott hátra nagyobb számmal, mint a római; ez a forma különösen jellegzetes a Vesta-templomokra nézve.

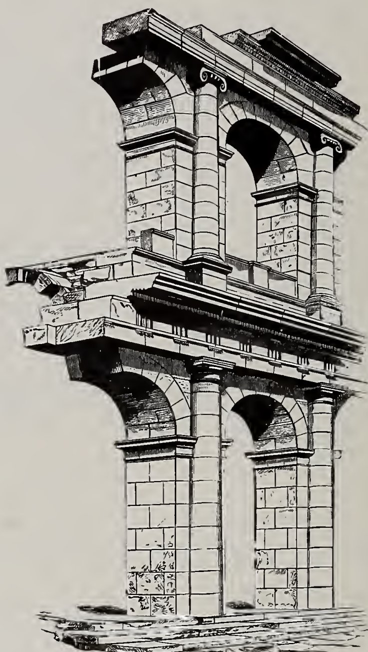
A bazilika, a forumi építkezés legfontosabb formája. Nevét és alaptervét

közönségesen az athéni Kerameikos-beli „stoa basileios“ vagy „basiliké“-re (királyi csarnok) vezetik vissza, noha ebből nevén kívül semmi sem maradt fenn. A római bazilika tégla-alapidomú hatalmas fedett csarnok, melyet belül oszlopsorok hosszú hajókra osztanak (573. kép). Ezek közül a középső hajó a világosság bevezetése céljából rendesen jóval magasabb volt a többinél és vásári meg kereskedelmi célokra (börze) szolgált; az oldalcsarnokokban üdülni, sétálni szoktak. Bejárata egyik keskeny oldalán volt; az épületnek másik vége, amelyet sokszor félkupolával fedett félkörös fülkévé (apsis) fejtettek ki, a törvénykezési eljárás számára volt fenntartva. Keresztmetszete az ő későbbi fejlődésében a középhajó kimagasló volta miatt az ó-keresztény építkezést annyira jellemző ú. n. bazilikai homlokzatot mutatta.

A színház hasonlít a göröghöz, de míg amott a nézőtér hegyoldalra van építve, vagy ebből kifaragva, addig a római színház nézőtere is földből kiemelkedő szabad s a színpaddal együtt egységes épület. A félkörös orchestrán — mivel az előadás nem, mint a görögségnél az orchestrán, hanem a színpadon folyt le s a színházi karok is hiányzottak — szintén ülések vannak. A színpad (scena) magas és hosszabb s mélyebb, mint a görög. Külsején emeletenkint arkádok futnak végig a falból kiugró féloszlopokkal (574. kép).



573. kép.
Bazilika alapterve (Pompeji).



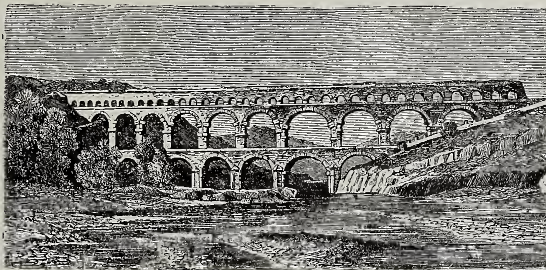
574. kép.
A Marcellus-féle színház homlokzatáról. (Helyreállítva).

Az amphitheatrum a görögségben ismeretlen, ellipsis alakú épület, jobbára állatviadalokra és gladiátori véres játékokra, Sulla (138—78) ideje óta általánosan elterjed. Alapterve voltaképpen két egymáshoz fordított színházat mutat, innen neve is. A küzdőteret (arenát) köröskörül lépcsőzetesen emelkedő padsorok

veszik körül, melyek egymásmellett és egymásfölött futó boltozott folyosókon nyugszanak. Külseje arkádos, a színházzal egyező. A görögségnek amphitheatrumai nem voltak, azok a véres látványok, amelyekre ezen színházak szolgáltak, egyáltalán nem illettek a finomabb görög szellemhez. A rómaiak ellenben szinte áhítozták a nyilván etruszk eredetű barbár viadalokat („panem et circenses!"), ezek a nagyobb városok tétlen tömegének foglalkoztatására szinte elkerülhetetlenek voltak s általuk a nép e barbár ösztönének kielégítése legalább valami törvényszerűséget, rendszert kapott. Innen a még oly távoli provinciákban is az amphitheatrumok nagy száma.

A circus nem a mi fogalmaink szerint való kerek épület, hanem kocsi- és lóversenyekre való hosszan elnyúló, két végén lekerekített tér a megfelelő ülésekkel, nagyjában a görög hippodromos.

A városok vízzel való ellátására szolgáló vízvezetékek (aquaeductus) szintén



575. kép. A Pont du Gard (Nimes mellett).

jellegzetes példái a római építkezésnek; még manapság is csodálkozással telünk el enemű monumentális alkotásaik láttára. Máig sincs nép, mely a városoknak bőséges és jó ivóvízzel való ellátásáról úgy gondoskodnék, mint a római. (Az ókori Róma 12 vízvezetékéből három még ma is használatban van.) A hasznossági szempont mellett művészettörténeti szerepük arra szorítkozik, ha pl. a völgyeket áthidaló vagy síkságokon áthaladó földfölötti vezeték közönséges, nehézkes fal helyett bizonyos művészi kiképzést nyert, s ez különösen az emeletes ívsorok alkalmazásában nyilvánul. L. az 575. képet. — A sokszor rendkívüli nagy távolságról a városokba vezetett víz jelentékeny része a közfürdők, thermák ellátására szolgált, amelyek a köztársaság ideje óta nagyszámban és folyton növekvő nagyszerűségben épültek. Egészben a római thermák a görög gimnáziumokkal vethetők egybe, ahol szintén megvolt a fürdőmedence, csakhogy míg a görög gimnázium rendeltetése a szoros értelemben vett testgyakorlat, emitt amellett, hogy a testgyakorlásra is bő alkalom volt, fődolog a fürdőzés és szórakozás maradt. Művészettörténeti fontosságuk a térszerkesztésben, a belső felépítésben és


576. kép. Marcus Aurelius emlékoszlopa Rómában.

a boltozásban nyilvánul. Alaptervükben négyszögletű, kerek és sokszögű terek vannak. Velük részletesebben a históriai részben fogunk foglalkozni.

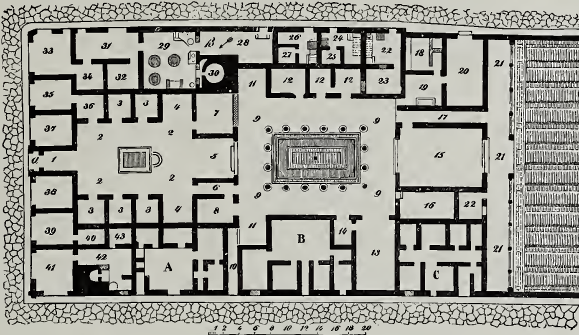
A diadalív szintén határozottan római, nemzeti alkotás. Eredetileg dekorativ, alkalmi díszkapu a harcból visszatérő győztes vezér számára, mely később monumentális kiképzést nyert és akkor kapu volta mellett tulajdonképpen hatalmas díszes talapzattá válik a győző quadrigás szobra számára. Négyszögletes alapú vaskos faltömeg, melynek közepét rövid tengelye irányában dongabolttal fedett tág kapu töri át (l. Titus diadalívét, 593. kép), jobbra és balra sokszor egy-egy szűkebb és alacsonyabb átjáróval gyalogosok számára. (L. a többi diadalív képeit 597., 601., 606.) A gerendázatot koszorúzó vízszintes párkány fölött félemeletszerű emelkedés látszik, az ú. n. „attika", melyben rendesen a feliratos tábla van beleeresztve; legfelül rendesen érc quadriga (négyesfogat) állott a győző szobrával.

Az emlék- vagy díszoszlop kockaalakú talapzaton, egymagában álló óriási oszlop, melyet egész magasságban csigaalakúlagtekert szalagformában domborúművek díszítenek, legfelül pedig ércszobor áll. (L. 576. képet.)

A paloták az udvari élet számos változatos követelményeinek s az építtető császárok ideáinak megfelelően külön tipussá nem fejlődtek ki. Maradványaik arról tanuskodnak, hogy bennök az egykorú építőművészet minden vívmánya föl volt használva.

A római ház két, középen nyitott udvar (az atrium és a peristylium) köré sorakozó belső lakosztályok zárt csoportja, melyeknél modern házaink homlokzatával szemben a díszítés, a pompa

belül van kifejtve; jobbára ablaktalan homlokzata mindig igénytelen maradt, világosságot a szobák az említett két udvar középső nyilásán át kaptak. Az 577. kép az ú. n. Pansa-féle pompeji ház alaprajzát mutatja. Magyarázatául szolgáljanak a következők: *a* a vestibulum, kis előcsarnok, melyet az *1*-gyel jelzett ostiumtól, pitvartól, a kapu választott el, *2* a fedett atrium, a ház főrésze, fedele lefelé hajlott, közepén a négyszögű tetőnyilás (impluvium) alatt az ugyanilyen alakú vízmedence (compluvium) van. Az atrium hátul egy-egy szárnyhelyiséggel (alae) *4*—*4* bővül, *5* a tablinum, a házi úr dolgozó és fogadó szobája, levéltára (innen a neve), mellette rendesen két szűk folyosó, a fauces, (alaptervünkön csak egy van *6*) vezet a második udvarba, az oszlopos tetővel ellátott peristyliumba *9*, középen rendesen halastóval (piscina). A lakószobák a két udvar körül láthatók, *15* egy nagyobb, díszesebb fogadóterem, az oecus, *13* az ebédlő,



577. kép. Az ú. n. Pansa-féle ház alaprajza (Pompeji).

a triclinium. Az utcára nyiló kisebb helyiségek kiadó üzletek voltak. Magában Rómában még nem sikerült valamely polgári háznak összefüggő képét megalkotni, a részletekben még legtekintélyesebbek a Livia háza néven emlegetett romok a Palatinuson.

A sírok formájukban rendkívül változatosak. Ezek a legrégibb korban sziklasírok, mint az etruszkoknál, majd egyszerű bázisok hamvvederrel, vagy kápolnaszerű kis templommal. A régi hantsírok továbbképzésének tekinthetők a kúpalakú halmok és erődítményszerű kerek építmények. (578. kép.) Egyiptomi mintára vezethetők vissza a piramis alakú sírok (579. kép). A császári kor elején divatos halotthamvasztás a számos fülkéből álló columbariumokat (voltaképpen galambduc) teremtette meg (580. kép).

Az építkezési tipusoknak rövidre foglalt fölsorolásából és az építési elemekkel való összehasonlításból nyilvánvaló, hogy a római építőművészet kevésbbé válto-

zatos ugyan a dekorativ elemek fejlesztésében, de annál termékenyebb az épületek alaptervi szerkesztésében és kivitelében. A római építkezésnél föllépő különböző feladatok teljesítése a művész részéről határozott beosztást és elrendezést kivánt meg. Ez a határozottság aztán jellemző vonásul domborodik ki a római építőművészet egész történetén keresztül. Lehetetlen volna a római thermát a színházzal összetéveszteni, a színházat bazilikának vagy a bazilikát templomnak nézni. E tekintetben a görög és a római felfogásmód közt különbséget találunk. A görögöt művészi érzéke vezeti, építésénél az anyagi szempontot mindig alája helyezi a

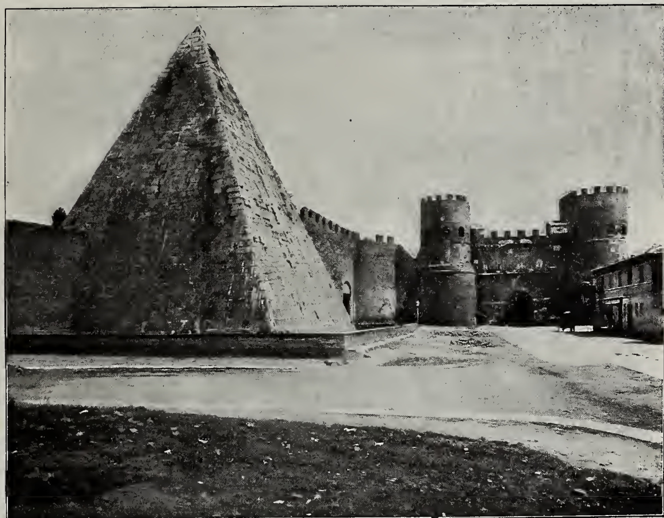


578. kép. Caecilia Metella síremléke Rómában.

művészinek, a rómainál első kérdés a használhatósági szempont. Erre vonatkozólag érdekes például hozza föl Violet le Duc az athéni Akropolis Propylaiá-it. Láttukra önkénytelenül is templomra gondolunk. A rómaiak ellenben egy fellegvár bejáratát soha templomszerűen nem építették. A részletek, amelyekkel a római művész alkotását fölruházza, ránézve jobbára közömbösek, míg a görög építésben a látható külső forma nem egyéb, mint a szerkezet szükségszerű eredménye. S ez alapon mondja a nevezett író a görög épületet ruhátlan szép emberi testnek, amelynél minden külső rész csak a szervek rendszerének következménye; míg a római épület szerinte ruhás alakhoz hasonlítható, ez a ruha aztán jól vagy rosszul állhat rajta, lehet gazdag vagy szegényes, de nem része a testnek.

C) *A római épitőművészet emlékei.*

Az emlékekre térve át, szűkre szabott terünk nem engedi meg lehetőleg teljes felsorolásukat. Itt csak arra szorítkozhatunk, hogy koronkint a legjellegzetesebb, esetleg romjaikban legfigyelemreméltóbb emlékeket soroljuk fel, és pedig első sorban Itália talaján, lehetőleg az örök városban és környékén maradva; másfelé való kitéréseket — ahol ezt a kép teljessége megkivánja — csak helylyel

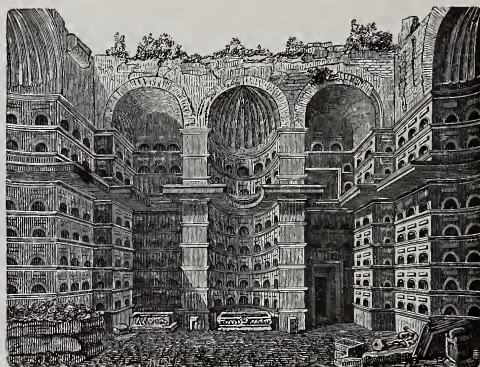


579. kép. Cestius síremléke és a Porta Ostiensis Rómában.

közzel engedhetünk meg magunknak annál inkább, mivel a provinciális római művészetet hazánk emlékeivel külön fejezetben szemléltetjük.

Általános tájékoztatásul és keretül még a fejlődési fokokra utalunk, amelyek Borrman szerint következők: 1. A római korai művészetnek lényege a görög oszlopos építkezés átvétele volt. De míg a görög szobrászat művészi fejlődése az alexandriai korszakkal hanyatlásnak indult és e tekintetben Róma messzire mögötte maradt Hellasnak, addig az építőművészet folytonos fejlődésben marad, még a római világbirodalom eldőltével sem állapodik meg; anyaga a márvány. 2. A római építőművészet második fejlődési foka az oszlopos és íves építés össze-

kötése, amint ezt pl. az amphitheatrumok és diadalívek mutatják; anyaga a travertin. Ezeknél még mindig fontosabb a keretül szolgáló oszloprend; az ív és a bolt még alája van rendelve. 3. Csak a császári kor közepe táján föllépő boltkiképzéssel tér a római építőművészet új utakra. A görögségnek nagy tér-alkotásai nem voltak, ennek a feladatnak megoldása a rómaiakra maradt. A mindinkább növekvő térviszonyokkal megváltozik az oszlopos építkezés is, amelynek ezentúl már nem a vezető, hanem csak a kisérő, díszítő szerep jut. 4. Az utolsó fok, a gerendás építésről a boltos építésre való átmenet, már teljes elválás a görög oszlopschemától; anyaga a védő téglaburok és a habarcsos öntés. Ennek alapjai is a hellén Keleten kereshetők ugyan, de csak egy világbirodalom feladatai és eszközei segítségével alakúlhatott belőle az a hatalmas téralkotó művészet, amelyben

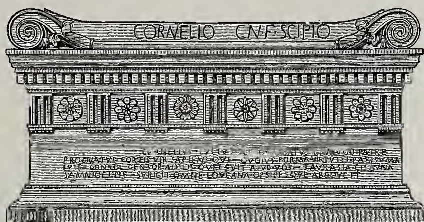


580. kép. Columbarium (Róma, a via Appia mentén).

Róma páratlanul áll. És nem véletlen dolog, hogy az első nagyszerű boltos emlék, a Pantheon, éppen Rómában keletkezett. Helyes világításnál Róma művészete ez irányban sem nevezhető voltaképpen a hellén hagyománynyal való teljes szakításnak, hanem inkább teljesedésének. Amint a római világbirodalom az antik világ leghatalmasabb politikai alkotásának tekinthető, úgy a késői császári kor építőművészete is legnagyszerűbb betetőzése az óvilág architekturájának, és azok a főladatok, amelyeket a római bazilikák és boltozatos elrendezések hátrahagytak, a középkori keresztény építés kifejlődésének lettek csirái.

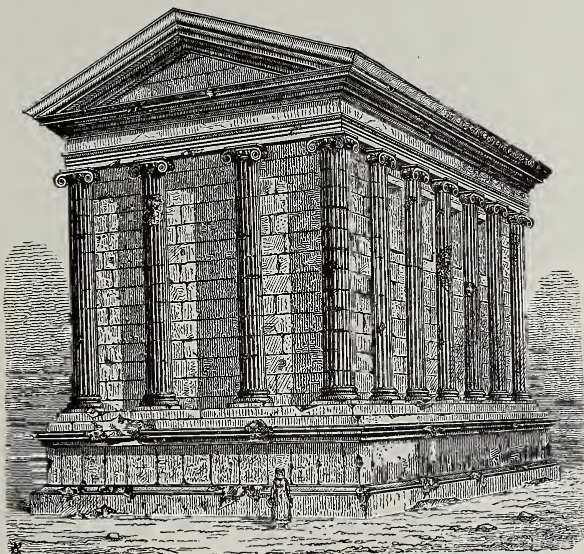
A királyok kora. (Kr. e. 753—510). A királyok korára visszavezethető emlékekből említésre méltók a következők: A serviusi fal az etruszk származású Servius Tullius király alkotása, — a cloaca maxima (561. kép) Róma mélyebb fekvésű vizenyős részeinek lecsapolására szolgáló dongaboltos csatorna,

mely a Tiberisbe torkollik; eredeti magassága 3·60 m. volt. Anyaga a közönséges tuffakő, itt-ott a szilárdabb travertinnel megszakítva. A capitoliumi Juppiter temploma, melyet Tarquinius király emelt Tina (Juppiter), Cupra (Juno) és Menerva (Minerva) tiszteletére. (A 83-iki tűzvész után helyreállították alaptervét l. 557. képen).



581. kép. A Scipio-féle szarkofág (Róma, Vatikán).

A köztársaság kora. (510—31). E korból Rómában szintén csak néhány emlékre utalhatunk, ami természetes is, mert legtöbbjének helyet kellett engednie a császári kor későbbi óriási arányú építkezései számára. A Kr. e. III. századból való a Scipio-féle szarkofág (581. kép). L. Cornelius Scipio Barbatus consul (298 Kr. e.) kőkoporsója peperinből, melyet a híres családnak a Porta Latina mellett fölfedezett földalatti



582. kép. Fortuna Virilis temploma Rómában.

kriptájában találtak. Dór triglyphos-fríze a metopák rozettáival, nehézkes párkányzata a fogazattal, a szögletek volutaszerű dísze nyilván valami görög oltárkő utánzata. Az architektonikus alkotások sora a köztársaság idejében Sullával (138—78) indúl meg. Az ő korából három példáját említjük fel a görög oszloprendek átvételével épült emlékeknek. Ezek: A stílelemeknél megbeszélt dórstílű Hercules-templom Coriban (568. kép). A régebben Fortuna virilis újabban Mater matuta* néven ismeretes ión épület (582. kép). A négyszögű épület magas, párkányos talapzaton emelkedik. Voltaképpen pseudoperipteros (a hajó falához illesztett fél-oszlopokkal), melynek előcsarnoka is volt, de ezt keresztény templommá (ma S. Maria Egiziaca) történt átalakításakor beépítettek. A fríznek szabályos virágfüzérek ismétléséből álló



583. kép. Kerek-templom Tivoliban.

plasztikai dísze a képen nem látható. A Sibylla-templom néven ismeretes korinthosi stílű gyönyörű kerek templom (583. kép) Tivoliban (a régi Tiburban). Az Anio folyó alkotta mély hegyszakadék tőszomszédságában, párkányos alsó építményen áll a 14 m. átmérőjű kis alkotmány. Az eredetileg 18 korinthosi oszlop 7·2 m. átmérőjű síma falú cellát vesz körül, melybe egy ajtó vezetett és a mellette levő két ablakon át jött be a világosság. Tetőzete, mely valószínűleg vízszintes gerendákból állott, nem maradt fenn. Az egész templom magassága 10·5 m. A cella téglából való, az oszlopok anyaga a travertin, volutáik merev egyenes szárakból indúlnak ki. Gerendázata világosan föltünteti az ismeretes három alkat-

* A hajnalnak ős-itáliai istennője, kivált az asszonyok tiszteletének tárgya.

részt: az architrávot, frízt és geisont, a frízen bikakoponyákra függesztett virágfüzérek (bukranion) láthatók, a körfolyosó tetőzetén szép kazettás dísz van, a mezőkben plasztikus rozettákkal. — Róma legrégibb épülete, amelyen az ív és az egyenes gerendázatú oszlopszerkezet összekötése először mutatkozik, s amely egyesítés annyira jellegzetessé vált a római építésre, sőt még maig is használatos minta maradt, a Kr. e. 78. évből való római Tabularium, állami levéltár, ma senatori palota. (L. az 584. Forum-kép hátterében levő hatalmas épületet.)



Capitolium Tabularium Arx
Saturnus temploma Vespas. temploma Focasoszlop Severusiv
Basilica Julia

584. kép. A Forum Romanum romjai.

Ennek homlokzata a Capitoliumnak a Forumra néző lejtőjét takarta el. Tizenegy ivének keretét 12 barázdolt, de szegényes fejű dór féloszlop képezte a fölöttök végighaladó alacsony gerendázattal; felső emelete ión stílűnek képzelendő. — Julius Caesar, a lángeszű hadvezér, nagy államférfiú és szellemes író, nagystílű építkezési tervekkel is foglalkozott; maga csak keveset valósíthatott meg belőlük, befejezésüket utódaira hagyta. Ő kezdte a Forum ujjáalakítását, megépítette a 150.000 néző számára való Circus maximust, megkezdle a Basilica Juliát, a Forum Juliumot, családja ősanyjának, Venus Genetrix-nek templomával s a Marcellus-színházat. Nagy ellenfele Pompejus építi 55-ben

Róma első kő-színházát 40.000 ülőhelylyel; ez nem maradt fenn. A Rómából délnek vivő Via Appiát díszítő sírromok közt csonka toronyhoz hasonlóan mered égnek a köztársaság korabeli építkezés egyik emlékszerű maradványa, Caecilia Metella síremléke (578. kép). 30 m. átmérőjű kerek alkotmány, 10 m.-nyi magasságig durva travertin-kockákból; a magasságban bukranianos márvány-fríz fut végig, amelyet párkány koszorúz. Hogy mi volt ezen felül, biztosan nem állapítható meg; 537-ben állítólag a róla letörött márványszobrokkal védekeztek a rómaiak a betörő gótok ellen. A lőrésekkel ellátott csorbázott orom a középkorból való, amikor az emléket erődnek használták.

Az emlékek időrendi tárgyalásánál maradva, itt lép be először felsorolásunk



585. kép. Juppiter templomának romjai Pompejiben.

keretébe Pompeji. Alapítói az itáliai oszkusok, 420 óta samnitok telepesznek hozzájuk s ekkor a város erős görög befolyás alatt áll. 80-ban Kr. e. Sulla az ő ázsiai veteránusainak gyarmatává teszi Colonia Veneria Cornelia Pompeianorum névvel. Ezzel Pompeji mindjobban elveszti félig görög charakterét, s itt kezdődik a város építkezésének második korszaka, amely különösen Augustus alatt virágzik s tart a Kr. u. 63-ban pusztító földrengésig. Ezt a város gyors fölépülését magába foglaló rövid, harmadik korszak követi a Vezuvnak Kr. u. 79-ben történt kitöréséig s illetve a városnak s a szomszédos Herculaneumnak és Stabiaenak elpusztulásáig. Tizenhét és fél századig pihent az eltemetett város az őt takaró és védő hamu alatt, miglen romjai 1748 óta sikeres és kivált napjainkban, gondos ásatások révén ismét napvilágra kerültek. Az ókori művészet-történelem leleteit illetőleg Pompeji első helyen áll, általok az antik művészetnek

egész nagy terei új megvilágítást nyertek, sőt az antik festőművészet és fejlődése ezen város falfestményei hiján majdnem ismeretlen maradt volna előttünk. Pompejit éppen ez utóbbi szempontból fogjuk annak helyén méltatni; az építőművészetnél maradva pedig elég lesz néhány emlékét csak épen érinteni, annál inkább mivel — a páratlanul álló magánházakat leszámítva — Pompeji középületeiben jóformán csak az örök város emlékeit találnók föl kisebb formában. Képben a Juppiter-templom romjait mutatjuk be (585. kép). A Kr. e. első század elejéről való templomnak elrendezése még egészen ó-itáliai, t. i. megvannak a hármas cellának nyomai, magas talapzatát (amely talán szószéknek is szolgált), lépcsőzetét, valamint hat-oszlopú prostylosát világosan megmutatja képünk. A korinthosi stílű templom a hosszan elnyúló forum északi végében a környező oszlopcsarnokok és számos szobor társaságában hatalmas benyomást tehetett a szemlélőre.

A császárok kora (Kr. e. 31 — Kr. u. 337. N. Constantinus haláláig). Már a köztársaság vége felé, mikor a monarchiáért való harcok megindultak, uralomra jut az építkezésben a nagyszerűségre, pompára való törekvés, amely a köztársaság-korabeli egyszerűség helyébe a fejedelmi fényt terjesztette maga körül. De ez csak átmenet volt az augustusi aranykorra, amely valósággal a római élet fénykora lett. Augustus az egész várost 14 regióra osztotta s azon volt, hogy ezeket nagyszerű épületekkel és terekkel díszítse, aminél nagy segítségére volt híres hadvezére és veje, Agrippa (szül. 63, megh. 12. Kr. e.). Kiváltképpen a Palatinus-hegy, a régi Forum, a határos új császári forummal és a Campus Martius estek át olyan átalakításon, amilyenek a világbíró fővárost megillették. Saját följegyzése szerint (a Monumentum Ancyranumban) maga Augustus nem kevesebb, mint 82 templomot vagy újraépített, vagy ismét helyreállított. Emellett az építkezési eljárás is átalakult és joggal mondhatta magáról, a hagyomány szerint, hogy a téglaváros helyén márványvárost hagy maga után. Míg ugyanis azelőtt a középületeknél is a puha és könnyen szétmálló tuffakövet használták s vele a már keményebb vulkanikus lapis Albanust, a peperint, addig Augustus az ő emlékműveit első sorban márványból emelte és pedig kiválóan abból, amelyet az etruriai Luna vidékén (ma Carrara) fejtettek. Mellette a tiburi mészkőbányákból való lapis Tiburtinust, a travertint, kedvelték keménysége és ragyogó színe miatt. A császár példáját — természetesen — követték Róma előkelő körei. Utódai is azon voltak, hogy emlékük nagyszerű épületeikben tovább éljen; némelyikénél az építkezési kedv szinte a szertelenségbe csapott át, így Caligulánál és Nerónál. Nero alatt a város égése (64. K. u.) után ismét óriási építkezés indul meg és nem szünik meg a következő császárok alatt sem. A későbbi építkezés miatt Augustus Rómájából kevés maradt fenn; nagyszerűségéről csak a romok tanuskodnak. Így a Forum Romanum (584. kép) egyik legterjedelmesebb romja az ő alkotásainak maradványa. Ez a kép bal előterében látható s nagy kiterjedésével bámulatra ragadó Basilica Julia romja. Julius Caesar kezdte és neve is tőle van, az eredetinél nagyobb terjedelemben, öt hajóval (apsis nélkül) Augustus fejezte



586. kép. Castor és Pollux templomának romjai a Forumon.

be. 101 m. hosszúságával és 49 m. szélességével majdnem akkora volt, mint maga a Forum. Külsejét fal helyett mind a négy oldalán dór féloszlopokkal tagozott arkádok alkották. Ő építette ugyanott Saturnus templomát, melyet azonban a későbbi időkben többször átalakítottak; ma is fennálló 10 gránit monolithja a Flaviusok korából való. Az említett bazilika közelében volt a Regillus melletti ütközet (Kr. e. 496.) emlékére már 484-ben emelt Castor-ék temploma (Templum Castorum), melyet Augustus és utána Tiberius állítottak helyre; még fennálló, de későbbi helyreállításra valló három szép korinthosi oszlopát az 586. kép mutatja. A Forum Romanumtól északra a köztársaság idejében sűrűen lakott és nagyon zsúfolt építkezésű városrész terjedt el. Már Caesar tervbe vette, hogy ezt a dísztelen részt lerombolja és a város középpontja, meg a Mars-mező közé a világvároshoz méltó összekötő negyedet teremt, s el is kezdte az Augustustól befejezett Forum Julium-ot. Példáját követi Augustus és megépíti az előbbitől északkeletre a Forum Augustum-ot. Az itt emelt Mars Ultor templomából fennmaradt három kiválóan szép korinthosi oszlopot 587. képünk mutatja. A császári paloták építésének sorát is Augustus nyitja meg.* A hagyomány említette császári paloták helye és alapterve ezidőig csak részben és nehezen volt meghatározható, mert romjaikon ma kolostorok, villák s egyéb későbbi épületek állnak. Azóta a Palatinus-domb a harmadik századig lakóhelye marad a későbbi császároknak, akik részben kibővítették, részben új építkezésekkel teljesen eltüntették az Augustus-féle palotát, a domus Augustaná-t. A Via Ostiensisen emelkedő piramis alakú építmény is ebbe a korba vezethető vissza. Ez Cestius sír-

* A Palatinus-dombra épített „Palatium"-ra vezethetők vissza a palotá-nak európai nyelvekben dívó nevei.

emléke (579. kép), egyiptomi piramist utánzó 37 m. magas alkotmány, melyet az örökösök emeltek a valószinűleg 29.-ben Kr. e. elhunyt Cestius, római lovagnak. Az Augustus-féle építkezések képének teljesebbé tételére említjük fel itt a részben emlékekkel, részben irodalmi adatokkal igazolható következő alkotásokat. A Forum azon helyén, ahol a nép Caesar tetemét elhamvasztotta, emelte Augustus az Aedes Divi Julii-t, elébe pedig egy rostrát az Actiumnál elfoglalt hajók orrával. Ettől délre volt az ő tiszteletére egy diadalív annak emlékére, hogy a parthusok visszaadták a régebben elfoglalt római hadi jeleket. Caesar kezdte, Augustus meg befejezte a senatusi üléseknek szánt curia Julia-t, helyreállította Concordia templomát, továbbá az állami főszentélyt, a Templum Jovis Capitolini-t. Palotájától keletre emelte lunai márványból az Apollo-templomot, Apollónak Rómában épült első templomát, melyet Kr. e. 28-ban szentelt föl; a templommal összeköttetésben állott egy Bibliotheca Graeca et Latina, ugyanitt voltak láthatók irodalmilag híres emberek médaillonjai (clipei), így pl. Hortensius szónoké. A Caesartól elkezdett színházat 13-ban K. e. fejezte be és Theatrum Marcelli névvel korán (23-ban) elhalt fogadott fia s utóbb veje emlékének szentelte. Egy része beépítésekkel eléktelenítve még megvan és érdekes példája az architrav és ívszerkezet egyesítésének (574. kép), egyszersmind a stílkeverésnek, melylyel a stílelemeknél ismerkedtünk meg. Ide tartoznak a Tacitustól „Monumenta Agrippae“ néven említett épületek, mint a Saepta Julii, a centuriai gyűlések számára való pompás márvány-korlátos hely, a szavazatok összeszámlálására és az eredmény kihirdetésére szánt Diribitorium nevezetű hatalmas csarnok, azután az Agrippa tengeri győzelmének emlékére emelt Basilica Neptuni, a 27-ben alapított Pantheon az ő régebbi formájában, Caesar, Mars és Venus szobraival, aminthogy a templom a gens Julia dicsőítésének volt szánva („Pantheon“ néven csak később szerepel); ez valószinűleg egy része volt az Agrippa-féle thermáknak, Róma első nagyobbszerű közfürdőjének. Végre a Mars-mezőn épült az első császárnak mauzoleuma, a Tumulus Augusti, óriási kerek kőépítmény, rajta ciprusokkal befásított kúpalakú földhányás, tetején a császár szobrával; csak alsó építménye



587. kép Mars Ultor templomából (Róma).

maradt meg. A Rómán kívül való Augustus-korabeli építkezés gyönyörű példájául bemutatjuk a Maison Carrée néven ismeretes korinthosi stílű nîmes-i templomot. (588. kép.) Elrendezése egészen római és sok tekintetben hasonlit a Fortuna Virilisnek az 582. képen bemutatott templomához; továbbá a Nîmestől 20 km.-nyire a Gardon folyó völgyét áthidaló vízvezetéket, mely szintén Agrippa nevéhez fűződik. (575. kép.) Hármas arkádjai 60 m.-nyi magasságig emelkednek. A legalsóban 15 m. széles és 24 m. magas 6 ív, illetve dongabolt van, második sora 12 nyílású s kevésbbé mély, legfelső sora 35 kecses ívvé tagozódva 250 méternyire nyúlik el. Világosan megnyilvánul itt a vízvezetékek



588. kép. A „Maison carrée" Nîmesben.

azon eszthetikai elve, hogy tömör, nehézkes falak helyett a közlekedést, sőt nagy folyóvizek áthaladását sem gátló, szépen tagozott és élénkített vezetékeket emelnek a pillér- és ívszerkezet fölhasználásával, ami egyúttal nagy anyagmegtakarítással is járt. A pont du Gard-i vízvezeték az ő nagyszerűségével, amihez nem csekély mértékben hozzájárul az ő tájképi környezete, mindenha bámulatra ragadó alkotása marad a római építőművészetnek.

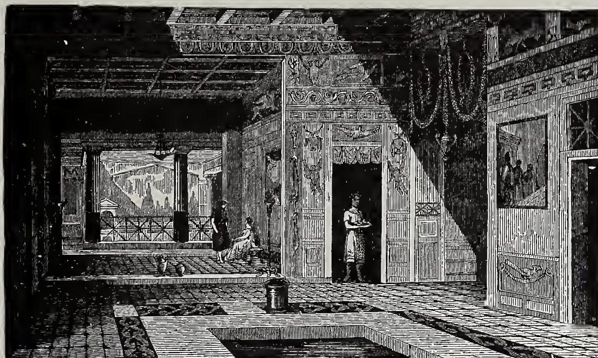
Augustus halálával (14. Kr. u.) a főváros építkezésében némi szünet áll be. Claudius császár (41—54) korából valók a római Campagná-t átszelő nagyarányú vízvezeték festői romjai (589. kép). Két ágban bevezetett vize a mai Porta Maggiore kapun özönlött be a városba. Nero alatt (54—68.) kilenc napig

tartó tűzvész pusztította Rómát s alkalmat adott a császárnak, hogy a romokon az ő palotáját, a Domus Aureá-t megépítse, melyhez fogható pompás palota addig még nem volt; óriási voltáról tanúskodik, hogy kerületében erdők és tavak, szabad terek és parkok váltakoztak egymással; ezt a zsarnok halála után a nép földig lerontotta. E korba tartozik Pompejinek a 63-iki földrengés után emelt legtöbb épülete, melyek világos tanubizonyságai a hellén elemek római formákká való átvedlésének. Az itt felásott s a részletekből rekonstruálható lakóházak alighanem példáiul tekinthetők a császárok korabeli római házaknak is. Egy ilyen helyreállított pompeji ház belsejét tünteti föl 590. képünk. A kép előterét az atrium foglalja el legelől a compluvium egy része látszik, a középtérben a nyitott tablinum és a fauces egyike, leghátul a peristylium két oszlopa. (V. ö. 577. képünket.)



589. kép. A Claudius-féle vízvezeték romjaiból (Római Campagna).

A Flaviusokkal (69—96. Kr. u.) indul meg a római építőművészet második virágzó kora, melynek romjai nagyszerűség dolgában bátran vetekesznek az előbbiekkel, fény és pompa tekintetében pedig messze meg is haladják őket. Az ő nevükhöz



590. kép. A casa del poeta tragico belseje, helyreállítva. (Pompeji.)

fűződik az Augustus-féle császári palotának új épület-csoportokkal való kibővítése, amivel a szerényebb domus Augustanát egészen elhomályosították. E palota jelentős romjai közt vannak dísztermek, egy kápolna (lararium), a palota-bazilika, a törvénykezési terem, mögötte egy peristylium, ebédlő, mellette a vízi nimfáknak szentelt s üdülésre szánt nymphaeum, a palota körül oszlopcsarnokok, előtte széles szabad lépcső. E korszak legnevezetesebb emléke a Colosseum.

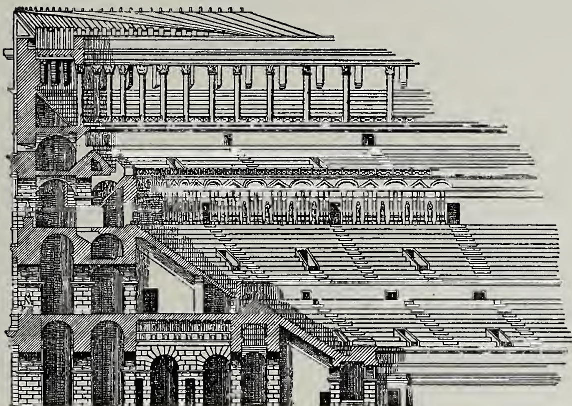
A Colosseum, eredeti nevén Amphitheatrum Flavium, a Flaviusok építkezésének világhírű s egyszersmind az antik világnak leghatalmasabb romja. Mai



591. kép. Az Amphitheatrum Flavium romjai (Róma).

nevét Nerónak a közeli Domus aurea előtt álló, 34 m magas óriás-szobráról (colossus) később kapta. Ellipsisalakú rengeteg építmény a Palatinus és Esquilinus dombok közti völgymedencében (591. kép). Építését Vespasianus kezdte állatviadalok és gladiátori játékok céljaira és fia, Titus (79—81) fejezte be K. u. 80-ban. A középkor folyamán a római nemesi családok közt dúló pártharcokban erődítésül szolgált, kivált a Frangepánoknak. Majd rendszeresen rombolni kezdték s valóságos kőbányának használták, mely nem egy renaissance-palotának, így a Cancellariának s a Farneseinek szolgált építőanyaggal. Csak a későbbi pápák szüntették be edictumaikkal a kőhordást és vetettek gátat erős támasztópillérekkel a további pusztulásnak. A hatalmas alkotmányból, melynek anyaga belül tégla, a látható

részeken pedig travertin, felénél több még máig is fennáll. A legbelső elliptikus arénát, melynek nagytengelye 77, kistengelye pedig 46·5 m. hosszú, fokozatosan emelkedő falgyűrűk s illetve dongaboltos járatok övezik, amelyeken a közönség számára való kőpadok voltak elhelyezve; a nézőtér legfelső szegélyét falazat koszorúzta (592. kép). Az ülések alatt számtalan boltozatos menet és lépcső van, melyek a hatalmas épület különböző részeit egymással és a köröskörül nyíló kapukkal hozták összeköttetésbe. Ez az óriási mű (az egésznek nagytengelye 188, a kisebbik 156, magassága 46 m. volt) csak a boltív bőséges és rendszeres alkalmazásával volt megteremthető, azonban a hatás emelése céljából pazarul felhasználták az oszlopszerkezet nyujtotta esztlietikai előnyöket is; még a kívülről nem látható részeken sem hiányzik teljesen a dekorativ elem. Leggazdagabban — természetesen — a külső falgyűrű, az egésznek négyemeletes külső fala van kiképezve, és művészi szempontból éppen ez érdekel igazában. Az alsó három emeletet széles nyílású arkádok alkotják, a legfelső pedig összefüggő falgyűrű, melyet csak négyszögletű ablakok szakítanak meg. Ezzel az ívszerkezettel kapcsolatosan a három alsó emeleten végig a falból kiálló féloszlopok szerepelnek, legfelül pedig pilaszterek, (félpillérek). Ezen féloszlopokat alulról fölfelé haladva toszkán-dór, ión és korinthosi oszlopfők diszítik; a legalsó sor oszlopai bazison állanak. Az ülőhelyeket tartó belső ívek magassága kívül emeletenkint egy-egy attikát tett szükségessé, mely kívülről könyöklő-falnak látszik; ezen attika magasságának megfelelően az oszlopok a második sortól kezdve oszlopszéken állnak. Legfelül a pilaszterek közt kiálló 3—3 kő nem díszül van kiugrasztva a falból, hanem árbocfák alsó támasztékául szolgált; számukra a legfelső koszorúpárkány megfelelően át



592. kép. Az Amphitheatrum Flavium (Colosseum) átmetszete.

volt lyukasztva. Az itt megerősített rudakhoz voltak kötve az egész épületet befödő ponyva kötelei. Az egész alkotmány óriási volta mellett sem tesz nehézkes benyomást, az egyes emeletek 80—80 nyílása szépen tagozza és könnyíti a tömeget, ornamentikája is csak élénkíti, anélkül, hogy előtérbe tolakodnék, s ezért aprólékos részletek, melyek az erős benyomást gyöngítenék, nincsenek közte, így pl. hiányzanak a dór oszlop fölötti gerendázaton a triglyphek. Nagyszerű hatása mellett a gyakorlati szempont is érvényesül benne, amennyiben a körülbelül 80,000-nyi közönség a számos bejáraton és lépcsőn a lehető legkönnyebben hozzáférhetett helyéhez, mindenünnen jól láthatott s ép oly gyorsan és könnyen távozhatott. Még külön ki kell emelnünk elliptikus formáját, amelyet az arénán küzdő harcsorok kifejlődhetése miatt választottak és azért, hogy a viadalok ne csak a középpontban folyjanak le, hanem megoszoljanak. Ez a forma jóllehet csak annál nehezebbé tette a szerkezetet, állandó maradt, s a birodalomnak még legtávolabb részeiben levő kisebb-nagyobb amphitheatrumok is mindig így épültek. Az Amphitheatrum Flavium megítélésénél nem a görög stíl-elemekkel való összehasonlítás az irányadó, nem azt kell tekintenünk, hogy a görög oszlop itt jóformán csak dísz, hogy az oszloprendeknél jellegzetes különböző oszlopközök s maguk a törzsek is itt egyformásítva vannak, hanem ezeknek az egészhez való viszonyát; viszont az általános benyomás kérdésénél nem a tömeg* az irányadó, hanem annak bámulatos legyőzése, kiformálása. Egyetlen római emlék sem bizonyítja hatásosabban a római művészet alapvonását, a nagyságot és az átgondolt, tartós, derék munkát. Megkapó hatású romjaiban a Colosseum ép úgy jellemképe marad a régi Rómának, miként a S. Pietro az újnak.



593. kép. Titus diadalíve Rómában.

* A Puzzoliban és Tarragonában épült amphitheatrumok arénája még nagyobb volt.

A főváros közönségének üdülésére és szórakoztatására szánt thermák építésével is lekötelezte magának Titus Róma lakosságát. Domitianus (81—96) a Palatinuson ismét óriási palotát emel, a Marsmezőn pedig versenypályát, stadiumot épít, amelynek helyén a mai Piazza Navona van. Domitianustól való a Forum Romanumon maig is fennálló

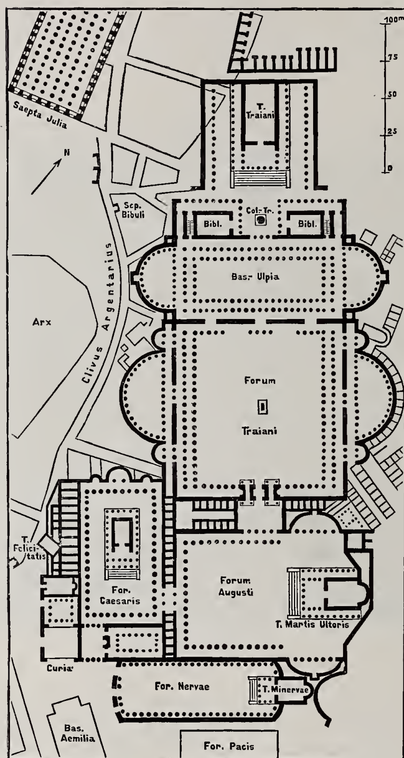
Titus-ív (593. kép), melyet Jeruzsálem elfoglalásának (K. u. 70) emlékére emelt Titusnak. Dongaboltozatú egynyílású kapu, amelynek azonban csak a középső része régi. Az ívet vaskos talapzatokon álló erős pillérek tartják, fölöttük pedig még egy 4·5 m. magas attika emelkedik. Az épület nyolc sarkát a talapzat



594. kép. Koszorú-párkány és fríz Vespasianus templomáról (Róma).

fölött kompozit-capitellumos korinthosi oszloptörzsek diszítik (a négy régi még barázdolt), amelyek testüknek egynegyed részével a pillér falába vannak beleeresztve (háromnegyedes oszlopok). A kapu ívének kezdetén a kiugró ú. n. vállpárkány látható, magán az ív görbületén már nincsenek jelezve az ékalakú kövek illesztékei, hanem az ív az ő párkányzatával concentrikus köröket mutat (archivolta 435. lap), mindössze az ív legtetején levő ú. n. zárókő van különösen kiemelve és díszül egy teljes kis alakot, a római nép géniuszát viseli (a hátsó oldal zárókövén Róma szobrát); az ív és architrav közt fennmaradó háromszögletű tereken Victoriák lebegnek, akik mintegy koszorúkat és győzedelmi jeleket tartanak a kapun átvonuló győző fölé. Plasztikai díszéről a szobrászat tárgyalásá-

nál lesz szó. Architektonikájában érdekes még megfigyelni, hogy a falból kiálló oszlopoknak megfelelően a fríz (melynél az ív fölötti régi részén még felismerhetők egy áldozati menet domború művű alakjai) szintén kiugrik s ezt a kiszögellést követi a párkány is. Az attika középső részén van a felajánlást tartalmazó nagy feliratı; a 15·5 m. magas ív legtetején nyilván diadalszekér állott.



595. kép. A császári forumok alapterve (Róma).

Ugyancsak Domitianus templomot is emelt Vespasianusnak és Titusnak; három korinthosi oszlopa a gerendázat egy részével még fennáll (l. a Forum képét). Az utóbbinak a Tabulariumban őrzött darabját mutatja 594. képünk a Flaviusok korát jellemző túlságosan finom, szinte csipkeszerű díszítéssel. A frízen erősen kidomborodó áldozati szereket látni bika-koponyák közt, amelyek itt nem úgy, mint egyébütt, vázlatosan, hanem valódi koponyák mintájára vannak kimunkálva. A Forum Nervae vagy Forum transitorium-ot szintén Domitianus kezdte és Nerva szentelte föl; ebből mindössze a „Le colonnace“ néven mutogatott két oszlop áll a fölötte levő gerendázattal és attikával.

Terjedelem, pompa és ékesség tekintetében azonban az összes előző építkezéseket fölülmulta a Trajanus császártól (98—117) alapított Forum Traianum, amely egyszersmind az utolsó császári forum. S itt első alkalommal találkozunk az építőművész nevével is, t. i. a damaskosi Apollodoros-szal, akiről azonfelül, hogy Trajanusnak és Ha drianusnakudvari építőművésze volt, még csak annyit tudunk, hogy hadtudományi munkát is írt. A forum alaptervét az 595. kép mutatja, mely egyben jó áttekintést ad az eddig említett császári forumokról is. A forum



596. kép Trajanus emlékoszlopának talapzata (Róma).

megépítésének kedvéért a Capitolium és Quirinalis domb közti magaslatot át kellett vágni. A gazdag kiképzésű tér elrendezése, jóllehet csak szegényes maradványai vannak, eléggé pontosan meghatározható. Bejáratát az Augustus-féle forum felől egy diadalív alkotta, mely először hatalmas oszlopos udvarba vezetett középütt a császár lovasszobrával, ennek jobb és bal oldalához egy-egy félköríves óriási exedra (fülke) csatlakozott. Következett az udvar északi oldalának egész hosszúságában a régieknél csodaszámba menő Basilica Ulpia. Az öt-hajós, hatalmas épületnek keskeny oldalain valószínűleg félkörös apsisai voltak. Méretei igen tekintélyesek: középhajójának szélessége 24 m. az egészé 54 m. hossza az apsisok nélkül 125 m.; a középső hajó magasságát 30 méterre teszik. Belsejét márványborítás díszítette, az oszlopok anyaga a granit. A bazilika északi oldalához kisebb udvar csatlakozottt kétoldalt egy-egy könyvtári épülettel. Ezen túl állott Trajanusnak és sokat magasztalt fennkölt lelkű nejének Plotinának temploma.



597. kép. Trajanus diadalíve Timgadban.

Az imént említett kis udvar közepén áll Trajanus emlékoszlopa. A diadalmeneteknél szokásban volt nemcsak az elfoglalt győzedelmi jeleket mutatni be a bámuló népnek, hanem a hadjárat kimagasló jeleneteit ábrázoló képeket is. Alighanem erre vezethetők vissza az emlékoszlopok, amelyek mint valami látványos kirakat az ünnepelt hős tetteit beszélték el és tartották fenn az utókornak. A fennmaradt e nemű emlékek közt legrégibb a Trajanus-féle. 596. képünk az oszlop alsó részét és talapzatát mutatja; az egészről a hozzá hasonló Marcus Aurelius-féle ad fogalmat (576. kép). Az 5 m. magas talapzat három oldalán diadalmi jeleket ábrázoló domború művekkel van díszítve, negyedik oldalán a lebegő Victoriáktól tartott felavató felirat alatt ajtó vezet a talapzat belsejébe a sírkamrába, ahonnan 185 csigalépcsőn jutni a 27 méter magas oszlop tetejére. A hatalmas talapzat párkánya fölött két réteg közvetíti az átmenetet az oszlophoz, ezek közül az alsót tölgylevél koszorúzza, melyet a szögleteken ülő sasok tartottak. Az oszloptörzs erősen kitüremlő szép torusszal (párnával) kezdődik, melyet pikkelyes elrendezésű babérlevél-fonat borít. Képünk ezenkívül még az egész oszloptörzset borító relief-szalag két legalsó lapját is feltünteti. Ezek a reliefek 200 méternyi hosszúságban 23 fordulattal szalagszerűen csavarodnak a parosi márványból való törzs köré s a már készen álló oszlopból farag-

tattak ki. Ión módon levéldíszszel ellátott toszkáni capitellumát erősen kiálló négyszögletes lap fedi; e fölött egy vékonyabb hengeren állott a császár szobra. A császári forumot ábrázoló alaptervből kiviláglik, hogy az oszloptörzsnek festéssel is kiemelt relief díszét a bazilika valamelyik emeleti ablakából, továbbá a könyvtárakból legalább három oldalról részletesebben meg lehetett figyelni, nem úgy, mint manapság, amikor tanulmányozása csak levonatokból pl. a laterani múzeumbeliből lehetséges. Trajanusnak diadalíve is volt Rómában, de ezt teljesen lebontották s az épületanyagot meg a szobrászati díszt részben a Constantinus-féle ívnél használták fel. A birodalomszerte emelt diadalívekből fölemlítjük a majdnem barok hatású timgadi ívet (Tunisban; 597. kép). A három nyílású emléken egyenes borítású ablakok is vannak, s az oszlopokat legfölül lapos, nyomott ívek kötik össze egymással.

Trajanus utóda, Hadrianus (117—138) folytatja a nagystílű építkezést. Róma és a provinciák nagyobb városai valamennyien számos emlékszerű épületet köszönnek neki. Ekkor lép a Kelet szorosabb összeköttetésbe a Nyugattal, s ezzel művészi tekintetben is új korszak kezdődik. Nagy utazásainak emlékeiből a császár az ő tiburi villájában (ma Tivoli) mesékbe illő palotát emelt magának, amely számos önálló részletből összeszerkesztve kicsiben jóformán az egész óvilág építőművészetét visszatükröztette. Volt ott palota csarnokokkal, kertekkel és könyvtárral, a tricliniumból Tempe-völgyét utánzó vidékre nyílt a kilátás, másutt a Styx völgyére, további részletei egy nymphaeum, boltos kerek épület belül vízmedence szigetekkel és barlangokkal, azután a stoa poikile (tarka csarnok), előtte medence, thermák, Kanopos-vidéki táj Serapis templomával, akadémia, színház, stadion. Romjai valóságos kincsesbányája az antik leleteknek.

De Hadrianus császár alkotói tevékenysége nem szorítkozott pusztán új épületek emelésére, hanem felölelte a pusztulófélben levő régebbi emlékezetes műveket is. Fennkölt érzületének és kegyeletének tulajdonítható, hogy uralkodása alatt az ilyes helyreállítások az eredeti alapító és tervező nevében történtek. Így kell magyaráznunk a világhírű Pantheon (598. kép) építését is, melynek homlokzatán a felirat Agrippát, Augustus vejét (451. lap) mondja építőjének, de tégláinak betűjegyei, az oszlopok anyaga (granit) s mindenekfölött építési formája is Hadrianus korára utalnak, ennek köszöni hatalmas kupoláját, az első enemű emlékszerű alkotást, melynek nagyszerűsége legkivált abban a páratlan térhatásban nyilvánul, melyet belseje az ő egységes szerkezetével és világításával a szemlélőre gyakorol. Az itt kifejtett térművészettel egészen új útra lép az építőművészet. A római akaraterő és a hellén szellem egyesültek itt, hogy valami jóformán elpusztíthatatlan művet alkossanak. A templomot félgömb borítja, a körterem falának magassága (20·7 m.) éppen akkora, mint a kupola sugara, úgy, hogy ha a kupolát lefelé gömbbé kiegészítve képzeljük, akkor ez a talapzatot surolná. Belső szerkezete a lehető legegyszerűbb s egyben legtökéletesebb tér-alkotás. Nagyságáról érdekes képet nyujt az az adat, hogy a kölni dóm keresztmetszete, beleszámítva a külső támasztóíveket is, majdnem teljesen belefér a Pantheon metszetébe, s emellett mennyivel nagyobb a Pantheonnak férősége!

Nevének eredete nem biztos; származhatik a benne fölállított sok istenképtől, de meg az égbolthoz hasonló alakjától is; a főhelyen fölállított Mars és Venus szobrokkal tulajdonkép az első császári családnak, a Gens Juliának dicsőítésére szolgált.

609-ben Kr. u. Phocas császár IV. Bonifacius pápának ajándékozta, aki S. Maria ad Martyres néven keresztény templommá szentelte; a középkor óta S. Maria Rotondának nevezik, ma az olasz nép az ő nagyjait temeti oda.

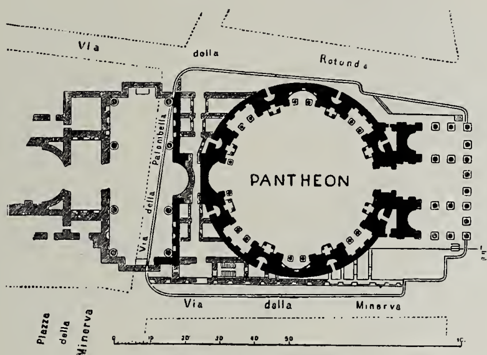
Két részből áll: a görög templomot utánzó előcsarnokból és a voltaképeni



598. kép. A Pantheon Rómában.

kerek templomból. Hogy formájából mi tulajdonítható Agrippának és mi Hadrianusnak, nem tudni; úgy sejtik (Lanciani), hogy Agrippa Pantheonja négyszögletes volt, hogy tehát a mai egészen Hadrianus terve. Az előcsarnok háromszögletű orma sokkalta magasabb, mint ahogy ehhez szemünk a görög templomok szemléleténél hozzászokott. Ez nyilván a kupola magasságához való átmenet kedvéért történt; ugyanilyen célra szolgál a csarnok hátsó részén látható még magasabb orom is. Mindamellett az oszlopos és kupolás szerkezetnek összekötése, egységesítése még így sem sikerült, ezért az épület benyomása kívülről éppen nem egységes. Az oromban talált lyukak arról tanuskodnak, hogy itt szoborcsoport volt,

még pedig tekintve a párkánynak csak kevéssé kiugró voltát, valószinűleg bronzreliefek, melyek közt az orom nagy magasságának kitöltése miatt nyilván lebegő alakok is lehettek. Szép előcsarnokát joggal tekintették a renaissance óta a római-korinthosi oszloprend klasszikus mintájának. A 14 m. magas gránit oszlopok talpa, feje és gerendázata márványból való; az első nyolc oszlopnak a belső sorokban csak 4—4 oszlop felel meg, miáltal az előcsarnok egy szélesebb középső és két keskenyebb oldal-hajóra oszlik (599. kép), mely utóbbiak félkörös fülkékben végződnek s Augustus meg Agrippa szobraival voltak díszítve; a középsővel szemben hatalmas bronzkapu vezet a templomba. Belül aztán annál megkapóbb a fenséges nyugalom s a nemes, összhangzatos egység. A kupola szerkezete, mely voltaképen technikai kérdés, máig sincs teljesen megoldva; nyilván tégla-bordázat és kővé



599. kép. A Pantheon alapterve.

keményedett habarcs-öntés. Kazettákkal megkönnyített terhe és oldalnyomása a majdnem 6 méter vastag körfalra irányul; ennek vaskos voltát viszont fülkék könnyítik s ugyanezek egyszersmind a fal unalmasságát is szépen élénkítik. — A nyolc fülke elseje a bejáratot foglalja el, a többi fölváltva szögletes és félkörös, valamennyi olyan magas, mint a körfal és isten-szobrokkal volt díszítve. Hogy felső emeletük miként volt kiképezve, nem biztos; képünk (600. kép) az íveket rácsos elzárással mutatja, mások szerint 2—2 karyatida gondolandó beléjük. — A kupolát belül kazetták tagozzák, amelyek az olaszoktól occhió-nak, szem-nek nevezett fölső nyilásig folyton kisebbednek. Bámulatra ragadó, hogyan árad be ezen 9 méter széles egyetlen nyiláson a templom minden zugát betöltő világosság. A bolt egyébként mai díszefosztott állapotában — a kazettákban aranyos rozetták voltak, festésének is nyoma veszett — az ő szürkeségével kissé nyomott hatású. A kupola külső fedele ma ólom, hajdan veresréz volt; a körfal kívül magasabb,

mint belül, s ezért a kupola kívülről nem érvényesül eléggé. Hatása, mint jeleztük, bensejében keresendő, kivált a világítás bámulatos egyöntetűségében, mely a legteljesebb összhangban van méreteinek egyensúlyával, úgy hogy Woermann szerint a Pantheon a világ legkövetkezetesebb, legtisztább kereképülete, amely még ma is, a keresztény korból való számos toldaléka mellett, a lelket közvetetlenül megkapó fönségességgel hat.

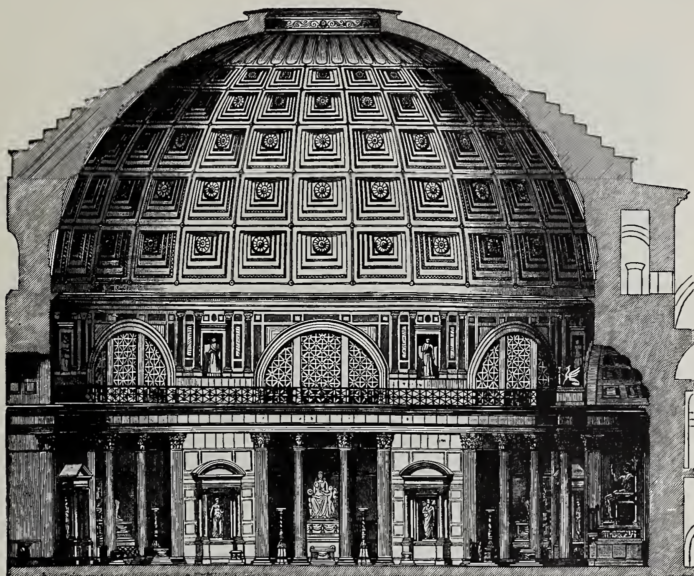
Hadrianus építkezését folytatva, a Colosseum és a Forum Romanum közt találjuk a Templum Veneris et Romae romjait. A kettős templom a császár terve szerint épült 135 körül Kr. u. Róma legnagyobb ismert temploma; hosszúsága 135 m. volt. Két cellája, még fennlevő félkörös fülkéjével háttal áll egymásnak s együttesen téglalap alapidomú; köröskörül korinthosi oszlopcsarnoka volt. A cellákat kazettált dongabolt, a fülkéket félkupola födte. — Az Angyalvár néven ismert középület Hadrianus síremléke, régi nevén Moles Hadriani, 136-ban épült. Ma erődítménynek használják; valószinűleg kúpformájú felső része hiányzik.

Hadrianusszal a római építőművészet klasszikus kora bezáródik. Nagy egyéniségének hatása alatt egyideig még az adott formákban folyik az építkezés, így Antoninus Pius alatt (138—161), akinek idejéből való az Antoninus és Faustina temploma (ma a S. Lorenzo in Miranda templomba beleépítve), aztán Marcus Aurelius alatt (161—180), akinek a Hadrianus oszlopot utánzó emlékoszlopát az 576. kép mutatja, de a hanyatlás jelei kétségtelenek már ezeken is. Az erre következő emlékeken olyan motivumokkal találkozunk, amelyeket — ha a Hadrianus korabeli építkezést általában renaissancenak szabad neveznünk — a szintén modern barok szóval jelezhetünk.

Hasonló okok a művészettörténetben is hasonló okozatokat teremtenek. Ha a szem egyszer megelégelte a tiszta, nemes formákat, akkor mindig gazdagabb alakzatokat, erősebb ellentéteket, hatalmasabb ingereket kiván. Az egyes építési tagok eredeti jelentősége feledésbe megy. A szerkezetből folyó belső következetesség mindinkább háttérbe szorul; nem a szerkezeti logikus törvényszerűséget keresik, hanem mindenekfelett a szemet izgató fény- és árnyékhatásokat, a festői benyomást. Így a faltesttel összefüggő féloszlopokat, amelyek már ilyenekül is csak ékesség számba mennek, mindjobban kijebb hozzák a falból, míg végre a fal előtt álló, de egyébként semmit sem tartó díszoszlopokká válnak, amelyek a fölibök kiszögellő gerendázattal (434. l.) csak annál festőibb hatásúak. Ugyanígy megszakítják az oromnak vízszintes párkányát (571. kép) vagy ormának csúcsát és az eddigi egyenes vonal vagy szöglet helyébe más díszítő részt helyeznek, sőt az egészet nyomott ív-vonallá kerekítik. (Lásd a timgadi diadalívet, 597. kép.) A gerendázatnál sem érik be azzal, hogy ez a különálló oszlopok fölé derékszögben ugrik ki, hanem a kitüremlő részt görbe vonalban csatolják az oszlophoz. A capitellumok is mind dúsabbak lesznek, nem ritkán élő lényeket utánzó alakokkal népesednek be. Lassan divatját mulja a színes stukko-borítás vagy a fehér márványnak tompaszínű befestése és föllép a későbbi császári építkezést annyira jellemző tarka márvány használata. A császári kor vége felé mindinkább féktelen-

ségbe csapó emez építésre kisérleteket már a régebbi építkezés is mutat, de valójában csak Hadrianus után kél uralomra a római barok.

Ilyen barok stilű alkotásnak vehető már a Forumon álló festői Septimius Severus-féle diadalív az ő különálló oszlopaival (601. kép). Septizonium nevű hatalmas alkotása, mely V. Sixtus pápa idejéig (1585) fennállott, majdnem 100 m. hosszú kútépítmény, voltaképpen káromemeletes homlokzat volt három nagy fülkével. Mint valami óriási színfal a Palatinus délkeleti szögletén a végét



600. kép. A Pantheon átmetszete. Rekonstrukció.

jelezte a Via Appiának s az afrikai származású császárnak azon óhajára készült, hogy a hazájából jövőknek azonnal szemökbe tünjék az ő alkotása; egyben bejárata volt az új császári palotának, melynek hatalmas voltáról a 602. képben bemutatott romok tanuskodnak. — A következő császár, Caracalla (211—217) világhírű thermáiról (Thermae Antonianae) a 603-ik romkép és a 604-ik helyreállított kép adnak fogalmat. A fürdő 212-ben épült négyszögletes téren, egész területe 105,000 m², kerttel, sétálócsarnokokkal, stadiummal, palaestrával stb. Belül a négyszögű főépület, melyből a Pantheonhoz hasonló kupolás kerek-terem emelkedett ki. A lehető legnagyobb kényelem mellett szinte hihetetlen a márvány- és

bronz-díszítésben nyilvánuló pazarlás, de a részletek már hanyagul vannak kidolgozva. A romokban talált szoborművekből egész múzeumok teltek meg; itt találták a farnesei bikát, a farnesei Herculest és a farnesei Flórát, melyek már is fogalmat adnak az egésznek nagystilű voltáról.

Aurelianus császár (270—275) 270 Kr. u. meghódítja Zenobia császárnő palmyrai szír birodalmát, ahol a Kr. u. II. és III. században a hellén-római művészet még romjaiban is csodálatos másodvirágzását éli. Ide tartoznak az egymást keresztező oszlopos utcák (kolonnádok) és a Nap temploma Palmyrában (Tadmor), a heliopolisi Juppiter-templom s a római barok építésnek egyik igen jellegzetes példája, a heliopolisi kerek-templom az ő homorúan görbített talapzatával és gerendázatával (605. kép).



601. kép. Septimius Severus diadalíve Rómában.

A római uralom eme végső korszakában a díszítés kicsinyes túltengése mellett annál hatalmasabb és óriásibb alakban jelennek meg az alaptervi beosztások és terek. Diocletianus (284—305) római thermái terjedelem és pompa tekintetében a Caracalla-féle thermákat is fölülmúlták, de nagyjában csak ismétlésüknek vehetők. Főtermük Michelangelónak köszöni fennmaradását, amennyiben 24 méternyi

ivközű három keresztboltját a S. Maria degli Angeli templom számára megtartotta. Másik világhírű alkotása a salonai (spalatói) palota, melynek romjai közt a modern Spalató (Dalmácia) jó része helyet talált és nevét is onnan (palatium) vette. A császár 305-ben Kr. u. lemondott császári méltóságáról és szülővárosában az Adria partjára épített palotájába vonult vissza.

A 215 m. hosszú és 175 m. széles nagy négyszögű teret a római tábor elhelyezése szerint két arkádos út négy részre osztotta; a tornyos falak magassága a tenger felől 17 m. volt. Minden városrész külön oszlopcsarnokos teret zárt magába; ezek egyikén állott az ú. n. Juppiter-templom, nyolc-szögletű kupolás építmény, nyilván a császár mauzoleuma (ma dóm). E palota részletei az antik formakiképzés elhanyagolása, elcsavarása mellett néhány új építési motivumot is mutatnak, pl.: az oszlopnak és ívnek közvetetlen összekötését (l. az 571. képet), továbbá faldíszül gyámköveken (konszolokon) nyugvó árkádsorokat.


602. kép. Septimius Severus palotájának romjai a Palatinuson.

N. Constantinus császárral (323—337) kezdődik a római építőművészet utolsó teremtő korszaka. A kereszténységnek államvallásá való emelése ugyan új lökést adott neki, de az ezen révén keletkezett új építkezés egyelőre nem hozott létre gyökeres újításokat, hanem egyszerűen hozzásimult a fejlődés természetes menetéhez. A késői antik és a keresztény építkezés között nem találni éles határvonalakat. Constantinus alkotásai még az antik építési hagyományok alapjain állanak. Így a Colosseum közelében (ott, hol a régi Via triumphalis a Via sacrába torkollik) máig is meglehetős jó állapotban fennálló Constantinus-féle diadalív (606. kép).

Keletkezési idejének szempontjából ez a diadalív a római birodalom összes vállalatai zárópontjának tekinthető, amennyiben azt a győzelmet ünnepli, amelylyel Constantinus az ő ellenfelét, Maxentiust, Róma előtt 312-ben leverte s egyszersmind a kereszténységet államvallássá emelte. Ugyanezen épület másrészről kivált plasztikai díszével a római történet oly korába nyúl vissza, amikor a birodalom ereje még törhetetlen volt. A diadalív ugyanis nagyjában két régebbi ív elbontott

maradványaiból épült, t. i. Trajanus és Marcus Aurelius íveiből. Hogy mi vezethette az emléket emelő senatust és népet erre a barbár eljárásra, nem tudni; oka talán a művészi teremtő erő hiánya is lehetett.

A diadalív az enemű alkotások ismeretes tipusát mutatja az ő leggazdagabb kifejlődésében. Voltaképen háromnyílású tömör kapu, melyet gazdag tagozású álarchitekturája pompás külső mezbe takar. Ennek az ál-architekturának részei a fal előtt magas, díszes talapzaton álló korinthosi oszlopok, a gerendázat és az erősen kiugró párkány, e fölött pedig az attika, melyet a kiálló oszlopoknak meg-



603. kép. A Caracalla-féle thermák romjai (Róma).

felelően kitüremlő sima falrészek (az ú. n. lizenák), számszerint 4—4, három mezőre osztanak; ezek közül a középsőben van a feliratos tábla, a többi reliefekkel van díszítve. (A Severus-féle ív, 601. kép, attikáját végig felirat borítja.) — Az e korszakbeli építkezés példákat mutat arra az érdekes átmenetre is, amelyből a centrális építés révén (az ú. n. Minerva medica, a S. Constanza síremlék) a bizánci építésben oly jellegzetes pendentif kifejlődött, de ennek méltatása már nem tartozik tárgyalásunk keretébe. (L. II. kötet 25., 69. sk. l.)

Utolsónak itt még az antik művészet legnagyobb tér-alkotását a IV. század elejéről való római Constantinus-bazilikát mutatjuk be (607. kép). A hatalmas alkotást Maxentius kezdte és Constantinus fejezte be. Eddig a basiliká-

kat vízszintesen, fagerendázattal tetőzték be, középütt nyerges, oldalain pulpitusos fedelekkel. A Constantinus-basilika első példája az enemű épületek íves bebolto-

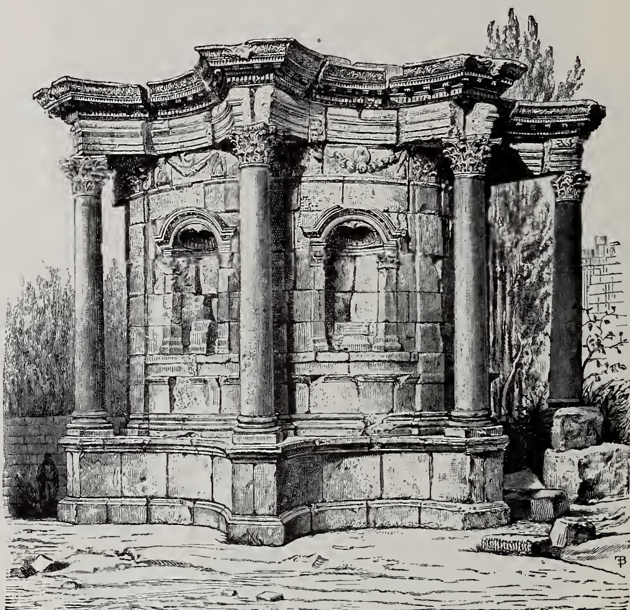


604. kép. A Caracalla-féle fürdő főterme (Thiersch helyreállítása).

zásának. Az óriási templom tulajdonképen három hossz-hajós csarnok apsissal. A középsőt, melynek ívköze 25 m.,* három keresztbolt alkotja, az oldalsók a fő-

* Majdnem még egyszer akkora, mint a középkor legnagyobb ilyen ívei.

hajóba nyíló három dongabolttal voltak ellátva. Képünk az északi oldalhajónak a főhajóba torkolló nyílását mutatja. „Térhatás tekintetében a Pantheon és a Constantinus-bazilika a római boltépítés alphája és omegája. Az utóbbi nyújtotta tér-problemákhoz csatlakozik a középkori boltépítés s ugyancsak a térhatásra való vágyódás nyilatkozik meg a renaissance kupola építésében, mely betetőzését Michelangelótól a Szent Péter templom dómjában nyerte."



605. kép. Kerek-templom Heliopolisban (Baalbek).

2. A RÓMAI SZOBRÁSZAT.

Róma szobrászatának kérdésénél eleve is számot kell vetnünk azzal a ténynyel, hogy szoros értelemben vett, eredeti római szobrászatról csak bizonyos megszorítással lehet szó, mivel a Rómába átplántált s ott egyik másik irányban tovább fejlődő plasztika voltaképpen görög. Az inkább gyakorlati irányú római szellem nem akadályozta ugyan a szobrászat művelését, de azok a föltételek, amelyek gyümölcsözését biztosíthatták, Rómában már nem voltak úgy meg mint Hellasban.

Mindenesetre feltünő, hogy — ha Rómának voltak nemzeti szobrászai — az Augustus korában megindult nagy művészeti föllendülés idejében nevök előtérbe nem kerül. Mindössze bizonyos Coponius nevével találkozunk, aki a Pompeiustól legyőzött kisázsiai népeket megszemélyesítő (elveszett) 14 szobrot készítette a Pompejus-féle színház számára. Ellenben Rómának vagy Rómában dolgozó görög művészeknek hosszú névsorát ismerjük. (L. 371. sk. l.)

Ennek előrebocsátása után tárgyalásunkban legcélravezetőbbnek tartottuk először az etruszkokkal kapcsolatos kezdetekre vonatkozó néhány szegényes adat



606. kép. Constantinus diadalíve Rómában.

körül tájékozódni, majd a görögséggel való összefüggést jelezni. Ezek után pedig a szorosabb értelemben rómainak nevezhető két szobrászati ágat, t. i. az *arcképezést* és a *történeti relief-műveket* fajilag fogjuk tüzetesebben megbeszélni.

Bár a Kr. e. utolsó három században nagyban ápolják Rómában a szobrászatot, ez jelentőségében mindenha mögötte maradt a római építőművészetnek. A régi római plasztikáról (a Kr. e. 150. év előtt) alig tudunk valamit; emlékeink teljesen hiányzanak. Az első lökést nyilván az etruszk művészeten átszűrődött görög hatástól kapta, amihez utóbb a délitáliai terjeszkedés alkalmával közvetetlen görög behatás is járult. Az első szobrászati mű, amelyet a források Rómában fölemlítenek,

a capitoliumi Juppiter agyagszobra volt, melynek húsrészei vörösre voltak festve. Alkotója a Veji-beli VOLCANTIUS, tehát etruszk szobrász, az ő keze munkája volt továbbá ugyanazon templom ormán egy quadriga és egy Hercules-szobor. Körülbelül a Kr. e. III. századig csak fa- és agyagszobrokat ismertek Rómában, azontúl föllép az ércöntés is. Alsó-Itáliának leigázása jelzi az első lendületet, amelyet az itáliai művészet a görögségtől kapott, de adataink ebből a korból sincsenek. A műtörténeti források csak Hellas teljes leigázásával (146. Kr. e.) szólalnak meg: a Kr. e. 150-ik évről tudjuk, hogy görög szobrászok egész raja költözik át Rómába. 200 körül kezdődik a görög szoborművek tömeges behozatala Rómába. A hódító rómaiak szemtől-szembe látják a görög plasztika utólérhetetlen műveit, melyeket az irodalom már régen méltatott. A csábítás sokkal nagyobb volt,



607. kép. Constantinus bazilikájának romjai Rómában.

semhogy ellenállhattak volna neki; a fővárosba való áthozataluk a parancsoló hatalom szemében annál könnyebbnek látszott, mennél nagyobb szükség is volt rájuk a gombamódra termő új épületek díszítésére. S a győztes imperatorok egy-egy hadjárata után görög műkincsekkel megrakott társzekerek beláthatatlan sora gyönyörködteti a diadalmenetet néző közönséget. Tengernyi a műkincsek száma, amelyek ez időtájt Rómába özönlenek. Műrablás dolgában éppen nem maradtak mögötte hadvezéreiknek a római tisztviselők és magánosok sem, csakhogy ez utóbbiak jobbára magukat gazdagították. E tekintetben Cicero beszédei révén világhirhedtségre tett szert Verres, aki 73—70-ig a görög műveltségű Siciliának volt propraetora. Szinte hihetetlen az, amit vádlója, Cicero, róla mond. „Egész Siciliában, ebben a gazdag, régi provinciában, ahol annyi a város, annyi a vagyonos család, nem volt egyetlen ezüst edény, egyetlen korinthosi vagy delosi váza, egyetlen vésett drágakő vagy gyöngy, arany- vagy elefántcsont-mű, érc-, márvány-

vagy elefántcsontból való szobor, nem volt fatáblára festett kép vagy hímzés, amelyet Verres föl nem kutatott, meg ne szemlélt volna, amelyet, ha neki megtetszett, el ne vitt volna". Hogy milyen műértéssel történtek ezek a műrablások, erre nézve — noha meglehetősen anekdotaszerű — fölhozhatjuk Korinthos feldúlójának, Mummiusnak parancsát a szobrokat hajóra szállító rabszolgákhoz, hogy úgy vigyázzanak, hogy ha valamit eltörnek, azt maguknak kell újra csinálniok. Hogy mindeme szobrokkal és képekkel nem a szobrászatot és képírást teremtik meg maguknál, hanem voltaképpen csak a maguk nemzeti művészetének lehetőségét teszik tönkre, ezt a rómaiak nem tudták.

Mikor ily módon a görög szobrászat és a hazájukban kenyerüktől megfosztott szobrászok Róma földjére lépnek, azonnal le is foglalják maguknak az ideális plasztika egész terét. Az istenszobrok lényegileg a hagyományos görög tipusok szerint készülnek a római szükségletek számára is, itt-ott egy-egy attributum teszi a görög istenszobrot rómaivá; új tipust csak néhány külföldi isten nyer, így (Domitianus és Commodus idejében) a perzsa Mithras, a phrygiai Magna Mater, az egyiptomi Isis stb. Hasonlóan sajátos és kedvelt alkotása a római eszményi szobrászatnak a personificatio, egyes elvont fogalmaknak (pl. Honos, Virtus, Tellus, Pudicitia, Felicitas stb.) vagy városoknak, folyóknak, egész tartományoknak, és egész népeknek megszemélyesítése.* A római szobrászat történetében szereplő görög szobrászok a hellenizmus iskolájában nevelkedtek. Közülök az attikai művészek, bárha Rómában élnek, vagy legalább majdnem kizárólag Róma számára dolgoznak, maguk is attikaiaknak nevezik magukat, úgy hogy az ú. n. „új-attikai iskolát", amelyet alkotnak, a görög s nem az itáliai hellenizmushoz tartozónak kell tekintenünk. Ezt az iskolát a többi Rómában virágzó iskolával együtt érdeme szerint méltatja e mű görög szobrászati része, e helyt csak röviden, mintegy összefoglalóan utalunk az iskolának Rómában, a római uralom első három századában való másodvirágzására, amelyet a hirtelen föllépő óriási kereslet indított meg. E szobrászok megrendelésre a virágzáskorabeli görög szoborműveket utánozzák szabadon vagy másolják kiváló tudással és nagy technikai virtuozitással. Műveik majdnem kizárólag az ideális, a mithologiai vagy allegoriai téren mozognak; különösen kedvelik Pheidiast, Skopast és Praxitelest, de régebbi, szigorúbb stilű művek iránt is megvan az érdeklődés. Másolataik reánk nézve rendkivül becsesek, főképp mivel a mintákul szolgáló eredeti görög művek alig egy-két kivétellel mind elvesztek; a mai múzeumoknak meglevő antik szoborkincse javarészben e korból való.

A görög szobrászati iskolák Rómában Hadrianus (Kr. u. 117—138.) koráig virágzanak. Hadrianus a legmesszebbmenő eklekticizmus mellett bizonyos sima, akadémikus modort kedvelt s ezzel kivált az arcképezésben még mindig élő, régi római naturalizmusnak véget vetett. Ez időtől kezdve a természetet és a régi

* Az itt szereplő elvont fogalmak görög és latin neve jobbára nőnemű s nyilván innen van, hogy az allegoriák testet öltő alakjai — nők. Az allegoriának ez a faja épp a római plasztika révén maradt ránk és éli világát még manapság is.

mintákat mindinkább elhanyagolják s a szobrászok működése jóformán csak régebbi másolatok mechanikus másolására szorítkozik.

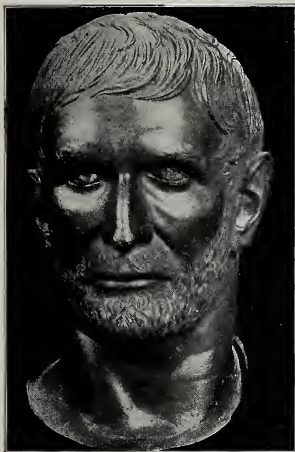
A római arcképszobrászat. A szoros értelemben vett római szobrászatnak, mint már említettük, mindössze két tere van: a képmás-szobor és a historiai domborúmű. Ez a kétfajta szobrászat egészen új világot nyit meg számunkra, itt találkozunk voltaképpen római szellemmel és római érzéssel, s amennyiben főcélja a világbirodalom új urainak dicsőítése volt a nekik hódoló föld legtávolabbi határaiig, valóságos birodalmi művészet virágzásáról lehet szó, azzal a megszorítással, hogy római voltát nem annyira a művészi eljárásban, mint inkább tárgyaiban kell keresnünk. Alapjában ez is ugyanaz a görög világművészet az ő forrásainak kimeríthetetlen gazdagságában és határtalan alkalmazkodó képességében, mely a legszélsőbb Kelettől a legtávolabbi Nyugatig ez időtájt már Rómában is régóta megvetette lábát. Ez a görög művészet ekkor már nemcsak a legkiképzettebb tipus-kincset szerezte meg magának, hanem, ami sokkal fontosabb, egymaga volt birtokában a művészet igazi kulcsának, a művészi eljárásmódnak (Sybel). A római képmásszobrászat nem szorítkozott pusztán a birodalom urainak és családtagjainak portraitira, hanem ezt megelőzőleg már mint polgári művészet is nagyban virágzott, aminek nem legutolsó rúgója a ius imaginum is volt, vagyis az az ősrégi jog, hogy a patricius az ő őseinek viaszképeit (imagines) felállíthatta házában, s ezeket temetések alkalmával hosszú sorban vitethette végig, amerre a menet haladt. E kezdetleges viaszképek helyébe a görög plasztika átköltözése óta nemes anyagból való szoborképek is léptek és ez — természetesen — erős lendületet adott a kérdéses szobrászati ágnak. A római talajba átplántált görög portrait-szobrászat tehát itt már helyi hagyományokon alapuló, aránylag kiképzett itáliai képmás-művészettel találkozott, t. i. a hamisítatlan realizmussal dolgozó etruszk szobrászattal. A római arcképek túlnyomó száma azonban már azt az egyesülést mutatja, amely kivált a művészi felfogás és technika tekintetében a görög behatás folytán létesült.

Áttekinthetőség szempontjából legalkalmasabbnak találván a portrait-szobrászatot fajilag tárgyalni, benne két nagyobb csoportot különböztethetünk meg: az ikonikus és az idealizált képmásokat.

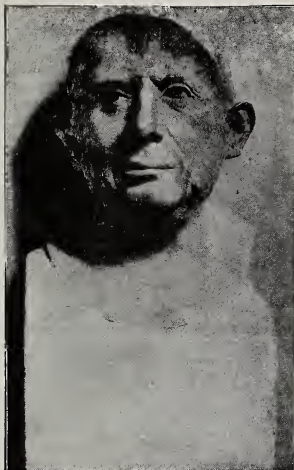
Az ikonikus eljárás az embert a való élet jellegzetes helyzeteiben, realisztikus felfogással állítja elénk s eredménye a jellegzetes, finoman egyénített képmás, amely az arcvonásokkal jellemez, sokszor még ezek esetlegességeit is kiemeli. A nagy kereslet magával hozta azt a sajátos tényt, hogy az új egyén portraitját sokszor raktáron levő kész törzsekbe illesztettek bele, vagy főképp a császárok gyors változása idejében a meglevő törzset egyszerűen új fejjel látják el. Mindezen szobrok realizmusukkal valóságos történelmi okmányok is. A nemes császárok fennkölt szelleme ép úgy kisugárzik a fejekből, mint a rossz cézárok gonoszsága, akik az emberiség ostoraivá lettek. Hogy itt az ábrázolt fejedelmek a béke tógájában, mint a senatus elnökei, főpapi működésükben, vagy vértesen, fegy-

verrel kezökben, vagy meztelen testtel istenekként vagy hérosokként jelennek-e meg (idealizált szobrok), mellékes dolog; a fő mindig az arc marad.

Az ikonikus férfi-szobrok közt kiváló helyet foglal el a tévesen Lucius Junius Brutus-énak tartott bronz-fej a római Palazzo dei Conservatoriban (608. kép). Az ismeretlen férfi feje első pillanatra leköti a szemlélőt. A fejet a művész az egyén külső megjelenésének minden esetlegességével kidolgozta. Ugyanis a komor tekintet, a torzonborz szemöldök, ajkának kesernyésséget eláruló mozdulata, nyírott szakálla, alsó részén erősen kiálló homloka, feltűnően nagy fülei, mind a természet



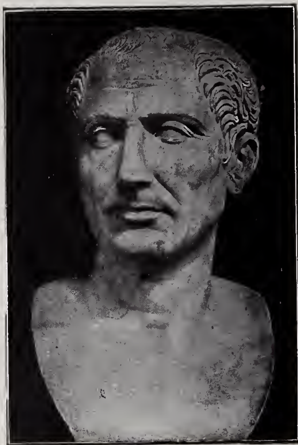
608. kép. Ismeretlen férfi feje. Bronz. (Roma, Palazzo dei Conservatori.)



609. kép. Caecilius Jucundus hermája. Bronz. (Nápoly.)

gondos megfigyeléséről tanuskodnak. Ez esetlegességek mellett az egyén lelke is világosan kiül ezen, ikonographiai szempontból mesteri képmás arcvonásaira, tisztára leolvashatjuk róla a civis Romanus hideg értelmét, szigorú komolyságát, józan előrelátását. A British Museumnak egyik tógás szobra egy ilyen római polgárt egész megjelenésében mutat, amint baljában irat-tekercset tartva a római polgárt jellemző gravitas-szal, (komoly méltósággal) áll előttünk, s így első megjelenésében voltaképpen tipus, de ezt az arc vizsgálatánál azonnal az egyéni képmás gondolata váltja fel, annyira sajátos és egymagában álló ez az alak is az ő jórészben nyárspolgárias, ráncos borotvált arcával, finomabb szellemi műveltségre éppen nem valló tősgyökeres voltával. Előkelő megjelenését rendkívül emeli a

tiszteletet parancsoló tóga az ő nagyszerű redőzetével. Jellegzetes vonásaival, élénk tekintetével szinte megszólal a 609. képben bemutatott Caecilius Jucundus, pompeji polgárnak és bankárnak bronz hermája a nápolyi múzeumban. Ezek a szobrok, anélkül, hogy bennök valamely hangzatos nevű vagy ismeretes történelmi személyt keresnénk, pusztán azzal, hogy kiváló plasztikai tudással egy bizonyos, határozott egyéniséget állítanak elénk, a szemlélő osztatlan érdeklődését keltik fel. Méltán csatlakozik hozzájuk a polgári szobrok sorából egy ismeretlen házaspár kettős mellszobra a vatikáni múzeumban. Bámulatos az utóbbi síremléken az életnek a megszólalásig hű kinyomata és a hangulatosság, melyet kivált az egymáshoz való tartozóság vonzó kifejezése ad meg a csoportnak. A nagyszámú ikonikus császári szobrokból fölemlítjük Julius Caesar nápolyi büsztjét (610. kép), mint a lélektani jellemzés egyik mesterművét, mely világosan hirdeti a nagy ember értelmi és akaratbeli erejét, Augustus papi szobrát (a Louvreban), Tiberius tógás alakját (u. o.), Trajanus vatikáni és Hadrianus capitoliumi mellszobrát (611. és 612. kép); a katonai mezben ábrázolt császári szobrokból Titust a Louvreban, Lucius Verust a Vatikánban. — Külön kiemeljük a római portrait-művészetnek felfogás és kezelés tekintetében kiváló remekét a prima portai Augustust (613. kép). A természetes nagyságú márványszobrot 1863-ban találták Róma mellett a mai Prima Porta közelében egy villa romjaiban, amely Augustus nejéé, Liviáé volt. Csak elől van kidolgozva, ami azt bizonyítja, hogy fülkébe volt szánva. Hogy császári szobor, mutatja egész magatartása és a rendkívül díszes mellvért. De viszont nem tipus, hanem határozottan Augustusnak képmása, amint őt a történetírók festik: zömök testű, rövidlábú alak; homloka széles, szemei mélyen fekvők, arc-csontjai kiállók, sasorra és erős álla van, röviden: a hideg, de éppen nem rút arcú Augustus; bizonyság rá különben felállításának helye is. A szem bogara (a pupilla) külön mélyítéssel van jelezve. Testtartása nyugodt, de mintha csak az imént lépett volna egyet s éppen szólni készül a sereghez, amit fölemelt jobbja is jelez. A lábainál levő kis Amor a császár isteni eredetére céloz, hogy t. i. Aeneas révén ő is Venus sarja: ugyancsak az ő „divus“ (isteni) voltára vall az a körülmény, hogy sarutlan, így pedig jobbára csak az isteneket vagy herosokat ábrázolták. Öltözete a rendkívül díszes mellvért, ezalatt a redőivel látható ing (tunica) és a jobb válláról csípőjére lecsúszott gazdag redőzetű hadi-



610. kép. Julius Caesar kolosszális mellszobra. Márvány. (Nápoly.)

köpeny (paludamentum). Ezekből külön figyelmet érdemel a testhez simuló mellvért, mely teli van apró reliefekkel. Ezen szimmetrikusan elosztott alakocskák szorosan összefüggnek a császárnak mint béke-fejedelemnek működésével. Rajta van a görög Uranos, az ég istene, Helios (a napisten) négyfogatú szekerén, a Harmat és Hajnal istennői, legalul az életadó Föld hajában kalászkoszorúval, mellette a bőség szarva, keblén két kisded, majd Apollo, Diana, mindketten Augustusnak különösen kedvelt istenei, középütt két álló alak. Egyikét öltözete és a mellette levő farkas rómainak mutatja, másika öltözetével barbárra vall; a római alak valami hadijelvény után nyúl, amelyet a barbár ad neki. Ez a két alak arra a bizonyos históriai tényre utal, hogy IV. Phraates, parthus király, Kr. e. 20-ban Augustusnak visszaszolgáltatta azon hadi jelvényeket, amelyeket népe 53-ban a szerencsétlen Crassus-féle háborúban a rómaiaktól elvett. A mellvért szobrászati díszével nyilván azt akarta jelezni a művész, hogy a békefejedelem dicső uralma a tőle különösen tisztelt két isten oltalma alatt ismét derűt áraszt a földre, amely maga szintén nem fog fukarkodni áldásával, azaz, hogy a birodalom ismét boldog lesz. Az alakocskák, bár római ideáról van szó, egészen görög felfogásúak. A művész azt, amit a vérten jelez, az egész alak tartásában és arcában is érvényre tudta juttatni: a szobor egész megjelenésében is ki van tüntetve az imperatori nagyság, a népei jóllétét felismerő okosság és az atyai kegyesség. A szobor még abban a tekintetben is érdekes, hogy rajta a festésnek,



611. kép. Trajanus mellszobra. Márvány. (Róma, Vatikán.)



612. kép. Hadrianus bronz mellszobra. (Róma, capitoliumi múzeum.)

különösen a bibornak, karmazsin-veresnek és kék színnek határozott nyomai vannak, kivált a mellvért alakocskáin, amelyek festés nélkül alig váltak volna le alapjukról.

A Hadrianus koráig való s eddig említett képmások arca a 608. képben



613. kép. Augustus. Márvány. (Róma, vatikáni múzeum.)

ábrázolt bronzfejét kivéve, borotvált; szakállas arc egynémely Nero-szobron van, egyébként a borotválkozás divatja Hadrianus koráig megmarad. Nero nem állhatta meg, hogy a rhodosi kolosszust fölulmúló óriási bronz-szobrot ne állíttasson magának, amelyben Plinius már az ércöntés technikájának hanyatlását látja. Ezt a kolosszust a gyűlölt császár-egyéb emlékeivel a nép megsemmisítette. A későbbi császárok képmásaiból a 614. képben Caracalla mellszobrát mutatjuk be, mely

még egész elevenségében kifejezi a gonosz császár sötét lelkét, de az ekorbeli képmások már gyöngébbek; a Palazzo dei Conservatori-ban levő kolosszális fej, melyben N. Constantinus képmását sejtik (615. kép), már bizonyos középkori merevséget lehel. E közben a görög hermából (négyszögletű hasábon álló fej) teljesen kifejlődik a sajátlag római találmányú mellszobor. Augustus alatt a mellnek még csak kis részét faragták ki, Trajanus alatt már az egész mell és a felső karok is látszanak, Hadrianus alatt még teljesebbé teszik a felső testet.

Nagy kedveltségnek örvendett a lovas-szobor, mint a reprezentáló képmások legnagyobbszerű formája, továbbá a győző hadvezér ábrázolása a triumpháló quadrigán. Példáink csak az első fajtából maradtak fenn, köztük a két hercu-



614. kép. Caracalla mellszobra. Márvány. (Nápoly.)



615. kép. Nagy Constantinus kolosszális feje. Márvány. (Roma, Palazzo dei Conservatori.)

laneumi Balbus lovas-szobrai a nápolyi múzeumban. Mindkettő (atya és fiú) okos, eleven római fő. A lovas-szobor egyébként rendkívül nehéz problémájának megfejtésére a római szobrászatban példát még nem találunk. A művésznek itt hármas feladata van: alkatukkal különböző mozgási törvényeknek hódoló két lényt kell egységbe foglalnia, éppen a nagyobb tömegű alakot a kisebb tömegűnek alárendelve s végűl az óriási súlyt aránylag gyönge támasztékokra kell elhelyeznie. Mindez csak a renaissance művészeinek sikerült. Az antik szobrok sorából sokáig mintáúl szolgáló Marcus Aurelius lovas-szobra (l. a XXVII. táblát), bár nyugodt megjelenésében kétségenkívül van bizonyos emlékszerűség, mintaszerűnek nem mondható. A császár alakja inkább száraz, krónikás stílusban van kezelve; szakasztott ugyanazon helyzetben látni a bíboros bölcselőt, mint a tiszteletére

emelt diadalív egyik fennmaradt reliefjén a Palazzo dei Conservatori-ban. A művész tartózkodott minden olyan segédeszköz alkalmazásától, a melylyel a fejedelmet személyes külső megjelenésében emelte volna, de éppen ezzel és hogy pusztán az alak személyi és históriai vonatkozásaira szorítkozott, kétségtelenűl hatásos emléket alkotott. A kisfejű, de annál vaskosabb testű ló alighanem szintén hű mása a császár kedvenc lovának. A lovas és a ló külön készültek s úgy vannak egymásra illesztve. A császár úgy képzelhető el, amint a legyőzött barbároknak kegyelmet ad, amit jobbjának gesztusa is kifejez. Az eredetileg aranyozott szobor felállítása óta mindig a szabadban volt és fennmaradása pusztán annak a körülménynek tudható be, hogy a középkor folyamán N. Constantinus szobrának hitték és ezért nem pusztították el. 1187 óta a Lateran előtt állott; mai helyére, a Capitolium piacára, 1538-ban került Michel Angelo tanácsára, aki nagy csodálója volt a szobornak.



16. kép. Női szobor Herculaneumból. Márvány (Dresden).

A női szobrok közt vannak álló s ülő alakok, mellszobrok és fejek. Az egész alakot föltüntető női szobroknál jellemző a görögös viselet s ennek gazdag redőzetű szép kezelése; római voltát egy-egy ilyes szobornak csak az arc s illetve a hajviselet jelzi. Sorukból különösen ki kell emelnünk a XVIII. század elején Herculaneumban talált három álló szobrot, melyek egyikét a 616. kép mutatja. Élte virágjában levő szépséges szende női alak; kissé előre lépő bal lába és kevéssé jobbra, előre hajló feje némi mozgást adnak méltóságos ünnepies tartásának. Ruházata (a görög chitón és a fejét is takaró köpeny) nagy szabadsággal és mégis csodás ritmussal harmonikusan van kezelve. A szobor közvetetlen hatására jellemző, hogy láttára a szemlélő szinte elfelejti kérdezni, hogy kit ábrázol. Ezt a kérdést is érintve, a számos előző magyarázattal szemben Urlichs nézetén vagyunk, aki a szobrot más két társával talán Herculaneum körül érdemet szerzett római hölgyek emlékének tartja. Az arcképi hűség mellett a divatos hajviselet gondos utánzása is jellemzi a római női szobrokat. Példával erre a 617. és 618. kép szolgál. S itt annyira mentek, hogy egy és ugyanazon szobron a hajat a divat változása szerint paróka-szerűen külön is ráalkalmazták a fejre. Ide tartozik a British Museumnak ismert bájos Clytiája (619. kép).

A mell alatt látható virágkehelyből és a bánatos hangulatból, mely a római portrait-művészetnek eme legszebb mellszobrát körüllengi, sokáig azt hitték, hogy a szobor Clytiát, Apollónak Ovidiustól megénekelt kedvesét, ábrázolja, akit az isten, azután hogy elhagyta, napraforgóvá változtatott. Újabb vizsgálatok azonban kiderítették, hogy a szobor külön valami ismeretlen római hölgy portraitjának készült (az arc típusa és a hajviselet Augustus' korára vall) s úgy van beléhelyezve a virágkehelybe. Ez a motivum más büsztökön is előfordul és mindössze szép átmenetül szolgál a talapzat és a szobor között. A női szobrok sorozatát az ifjabb Agrippina ülő szobrával fejezzük be (620. kép). A szobor Nero anyját ábrázolja idősebb korában, arcán bizonyos fájdalmas merengéssel és bánatos lemondással, de egyben a fejedelmi hölgyet jellemző nemes méltóságban; ruhájának egyetlen redője sem emlékeztet a bánattal, gyászszal járó elhanyagoltságra. Az ábrázoltnak élete, amint azt a történelmi hagyomány megőrizte, éppen nem mondható vonzónak, annál inkább áll ez a szoborról, amelynek megalkotásánál mintha a császári anyának tragikuma vezette volna a művészt, aki megszerezte fiának a trónt s tőle veszett el. A szobor az antik portrait-művészet legnemesebb alkotásaiból való s a római művek között alig akad párja.



617. kép. Női fej. Márvány (Roma, Museo delle Terme).

Az áttekinthetőség szempontjából külön csoportba sorolt idealizált képmások csak annyiban mondhatók ilyeneknek, amennyiben a szobrok a görögségnél divatos típusokban egész megjelenésükkel vagy attributumaikkal istenekül és herosokul lépnek föl, a fejek azonban itt is realisztikusak maradnak. Vannak köztük férfiszobrok herosi típusban, az ú. n. „statuae Achillae“, és pedig vagy egy kis lepellel, pl. a Louvre ú. n. Germanicus-a, vagy egészen meztelenül, mint a nápolyi Claudius vagy a velencei Agrippa. Az istenekül ábrázolt császárszobrokból fölemlítjük a Juppiterként trónoló nápolyi Augustust, a vatikáni Nerót és a 621. képben bemutatjuk a vatikáni ülő Nerva-szobrot, amelynél az élethűséghez, noha Juppiter-Nerváról van szó, annyira ragaszkodott a művész, hogy az agg császárnak még szűkmellű voltát is feltüntette. Mint általában a magas talapzatra szánt antik ülő szobroknál, úgy ennél is megfigyelhető, hogy az alak

úgy ül, mintha a szék ülődeszkája nem vízszintes volna, hanem előre lejtene. Ez azért van, hogy a mélyebben álló szemlélő az egész alakot áttekinthesse, ami az effajta modern ülő szobrokról éppen nem mondható el. Idealizált képmásai a császári család női tagjainak és más előkelő hölgyeknek is voltak. Ilyen pl. Augustus neje, Livia császárné, mint Flora a Louvreban, mások mint Ceres vagy Venus stb.; talán hasonló célzattal történt a Clytiánál megbeszélt összeállítás is. Ide tartoznak a számos változatban fennmaradt Antinous-szobrok, amelyekben egyszersmind a Hadrianus-korabeli plasztika működése is kicsúcsosodik. Antinous, egy szép bithyniai ifjú, Hadrianus császár kedveltje volt, aki,



618. kép. Női fej. Márvány (München).



619. kép. Az ú. n. Clytia. Márvány (London, British Museum).

hogy urának életét meghosszabbítsa, valami babona hatása alatt a Nilusba ölte magát. A császár azzal rótta le a szeretett ifjú iránt való rajongó hálláját, hogy az istenek közé iktatta és birodalomszerte isteni tiszteletben részesíttette. Innen a szép ifjúnak számos fennmaradt szobra és képmása, melyekben Antinous különféle egyiptomi és görög istenek (legtöbbször Bacchus) szerepében jelenik meg (622. kép) az őt jellemző sűrű fürtös, búskomor fejjel, a rajongó, mélabús tekintettel és érzékies ajkakkal. A képünk ábrázolta szobormű Hadrianus tiburi villájából való és egy nagyobb domború műnek töredéke. Az Antinoust jellemző testalkat és lelki vonások kitünően vissza vannak benne tükröztetve, kivitele is gondos, de kivált a meztelen testrészek kezelésénél híjával van az üdeségnek,

aminthogy az ekorbeli szobrok — nem számítva azt a körülményt, hogy régi mintákra támaszkodó eklekticizmus művei — kivált érzéketlen símaságukkal már magukon viselik a hanyatló szobrászat ismertető jeleit. A képmás-szobrászat virágzó kora Augustustól Hadrianusig tart; ezt a visszaesés, a prózai realizmus kora követi, mely kicsinyeskedő aprólékosságban, pl. göndör fürtök játszi kezelésében nyilvánul; a III. század közepén aztán a végleges hanyatlás veszi kezdetét.

A római történelmi szobrászat. A szobrászatnak második nagy tere, amelyen a rómaiak sajátszerű, új műveket alkottak, a történelmi plasztika. Ide soroljuk azon, jobbára domború művű emlékeket, amelyekkel a rómaiak az ő emlékoszlopaikat, diadalíveiket s más effajta emlékeiket díszítették. Míg a hellén művészet még a történeti eseményeket is idealizált formában örökítette meg, addig a rómaiaknál, jellemüknek megfelelően a tényeknek lehetőleg pontos ábrázolásáról, a hadi tettek, győzelmek, diadalmenetek erősen megvilágított kiemeléséről volt szó. Jellemvonása a realizmus, s ennek aztán a művészi cél jóformán teljesen fel van áldozva. Ezért a római szobrászat ezirányú művei inkább képes krónika számba mennek, mintegy a diadalmeneten mutogatott festményeknek kőre való átírásai, épp úgy, mint a kőből való diadalív is a lombbal díszített, ideiglenes fakapunak állandósítása. Mivel ezen reliefekben épen a jelzett szempontból sokszor rengeteg számú alakot kellett aránylag igen kis téren összecsoportosítani, azért a görög reliefek igazi plasztikai felfogásával szemben emitt a festőiség, helyesebben képiesség lép előtérbe, más szóval a római reliefek olyan feladatokra vállalkoznak, melyek szoros értelemben már a festőművészet körébe vágnak. Igy pl. a görög domborúművek sík hátsólapja helyén bemélyített háttereket találunk, kifaragott tájképek és épületrészek igyekeznek élénkíteni a jeleneteket, a hellén reliefekben mesterien alkalmazott isokephalia (l. 242. lap), továbbá az alakok egyforma magasságú kidomborítására vonatkozó szabály teljesen feledésbe ment, a festői perspektíva is föllép, olyik alak kilométernyire is hátul állónak képzelendő, az előrébb álló alakok majdnem teljes kerekségükben ki vannak dolgozva.



620. kép. Az ifjabbik Agrippina. Márvány (Nápoly).

Az effajta emlékek megbeszélése előtt még nehány históriai jellemű kerek-

szobrot mutatunk be, amelyek átmenetül szolgálnak a képmás-szobrászattól a domború művekhez. Elseje a sokáig Thusnelda * néven emlegetett fogoly barbárnő álló szobra (l. 623. kép). Hogy barbárnő, mutatják a görög és római



621. kép. Nerva mint Juppiter. Márvány (Róma, Vatikán).

típustól elütő arczvonásai. A Thusnelda név nincs igazolva. Már a görög szobrászatból ismeretes (l. 447. kép) tipikus szomorkodó állásából, továbbá karjainak germán

* A teutoburgi vereség (Kr. u. 6.) okozójának Arminius, cheruscus fejedelemnek neje, akit atyja, Segestes, kiszolgáltatott a rómaiaknak.

viseletre valló fedetlen voltából (l. Tacitus, Germania, 17. fejezet), általában valamely Augustus korabeli győzedelmi emléket díszítő fogoly germán nőre vagy a legyőzött Germania megszemélyesítésére gondolhatunk. Ilyenül figyelemre méltó tanubizonysága a császárság első korabeli triumphalis művészet képességének. Valószinűleg szintén diadalmi emlékekről valók a Trajanus-forumon talált barbár fej (624. kép) és a vatikáni múzeumbeli három kolosszális dák fej (625. kép). Valamennyije mintaszerű, típikus fej; az utóbbiaknak széles, vad arczában, erős szemöldökeiben és hosszú, gondozatlan hajában a mai oláhok típusát vélik felismerhetni.

A históriai szobrászat domború művű emlékei csak a császári kor óta vannak fenn. A legkorábbiak s egyszersmind legjobbak közé tartozik a senatustól Kr. e. 9-ben a Campus Martiuson Augustusnak szentelt ara pacis, béke-oltár. Széthordott és különböző múzeumokban levő töredékeinek képzeleti helyreállítását 626. képünk mutatja. Korinthosi pillérekkel határolt külső falát vízszintes maeander-szalag két emeletre osztotta, az alsónak mezői rendkívül gazdag akanthos-díszszel voltak ellátva, a felsőt reliefek ékesítették: a kapu két oldalán bikaáldozat, melyhez (a többi mezőkön) ünnepi menet közeledik, közbül a bizonyos merev méltósággal lépkedő császári család (627. kép). A relief stílusa, noha egyaránt alkalmazza a magas és mély domború művet, itt még szigorú és nemes, az ábrázoltak vonásai arcképi hűséget mutatnak.



622. kép. Antinous. Márvány-relief (Roma, Villa Albani).

A históriai reliefek legtöbbjét a fennmaradt három római diadalíven (Titus, Septimius Severus és Constantinus ívein) és két emlékoszlopon (Trajanus és Marcus Aureliusén) találjuk.

Titus diadalívé-nek (457. lap) két legismertebb domborművei a kapu belső ívfelülete alatt vannak. Egyike (628. kép) a diadalmenetben a quadrigán álló császárt, másika (629. kép) a jeruzsálemi templomból való zsákmány hozatalát mutatja. Az elsőn a zsidó háborúból visszatérő császár fölé a mögötte lebegő Victoria koszorút tart, kiséri 12 lictor. Ezeknek sűrű tömegéből ideális alakok emelődnek ki: Virtus, aki a lovakat vezeti; a kocsi mögött a római nép géniusza. A másikon babérkoszorús, fegyvertelen katonák vállra emelt ravatalon

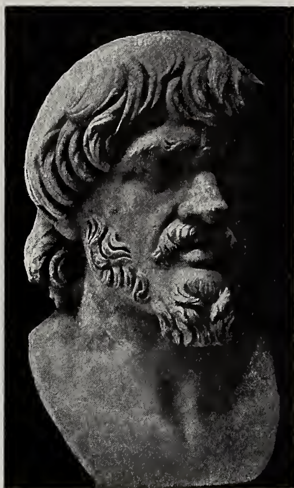
Jehova templomának szent edényeit hozzák, köztük a híres hétágú gyertyatartót. Stílusbeli továbbképzést ez a két relief főképp a tér nagyobb mélyítésében mutat. Az alakok tolongása, zsúfoltsága már is feltünő, de viszont tagadhatatlan a nemes, mozgékony alakok üde verizmusa, amelyek az eredeti színezésben és aranyozásban még elevenebbnek tűnhettek föl. — A Constantinus-féle diadalívet, mint épületet az időrendi sorban legutóljára tettük (467. lap). Tekintetbe véve azonban azt a körülményt, hogy ezen ívnek szobrászati dísze részben több korábbi s éppen erre a célra elbontott emlékből van összetákolva, azért a Titust közvetetlenül követő időből való reliefeket már itt említjük meg. Nevezetesen Trajanus fórumáról való az a 20 m. hosszú, rendkívül élénk dákus csatakép, mely négy lemezre szedve a Constantinus-féle ív főkapujába és az attika keskeny oldalaiba van beeresztve (a 606. képen nem látható). Ugyancsak Trajanus-korabeli a négy pár kerekalakú dombormű, melyből két párt az oldalkapuk fölött látni (606. kép). A négy kerek relief együvé tartozó ciklus és Trajanust vadászaton mutatja. Valamennyi a görög-római művészet legbájosabb alkotásaiból való; a 630. képen bemutatott jelenetben a császár a vadászat megindulta előtt Apollónak áldozik. (Az ív keskeny oldalára alkalmazott hasonló két relief, Sol és Luna, már Constantinuskorabeli és magán viseli a hanyatlás minden jelét.) Az ív attikáján látható két pár magas négyszögalakú reliefen s a nekik megfelelő hátsó két páron Marcus Aurelius markomann háborújából való jelenetek vannak, melyek eredetileg nyilván a szétbontott M. Aurelius-féle diadalívhez tartoztak. — A Trajanus-féle emlékoszlopra (460. lap) egész magasságában reliefszalag csavarodik, mely 75 cm. magas s mintegy harmadfélezer jól kidolgozott, lendületes alakjával a nagy császárnak két győzelmes dák hadjáratát beszéli el részletesen, erős realizmussal. Látni rajta, amint a császár katonáit harcra tüzeli, idegen követeket fogad, foglyokon ítélkezik, az isteneknek áldozik, amint a római sereg a legkülönbözőbb stratégiai nehézségeket leküzdi:



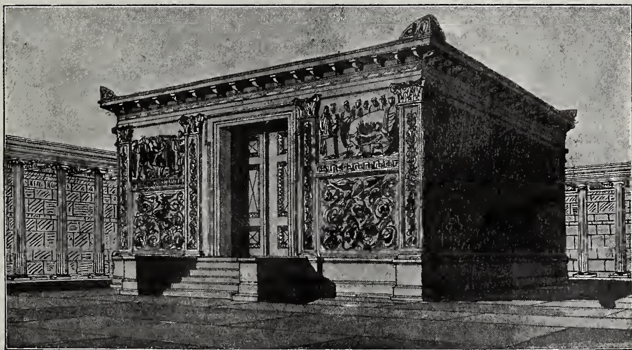
623. kép. Fogoly barbárnő. Márvány. (Firenze, Loggia dei Lanzi.)



624. kép.
Barbár feje. Márvány. (London, British Museum.)



625. kép.
Dák-fej. Márvány (Roma, Vatikán).



626. kép. Az Ara pacis Augustae. (Niemann helyreállítása szerint.)

nehéz fegyveresek és lovasok rontanak neki ellenséges városoknak, átúszszák a folyókat és felkapaszkodnak a sáncokra; a római harcászat bonyolult fogásai, eszközei mind bőven be vannak itt mutatva, úgy hogy művelődéstörténeti szempontból ezek a jelenetek rendkívül fontos adatokat tartalmaznak. Egyik részét a 631. kép mutatja. Művészi becsük — noha elhelyezésük a szemlélőre nézve igen szerencsétlen — egyik-másik jelenetnek drámai erejében és költői felfogásában s az egészet összekötő egységességben nyilvánul, jóllehet a 200 méter hosszú képszalag okvetetlenül több kéz munkája. Ez utóbbira vall már az a körülmény is, hogy a felső reliefek erősebben vannak kidolgozva; ez azonban szándékosan is történhetett, hogy a szemtől távolabbra eső részletek is láthatók legyenek. — Ugyancsak Trajanus korából való a Forumon 1873-ban fölfedezett s ugyanott újra felállított márványkorlát. Belső részein a sertés-, juh- és bikából álló (suovetaurilia nevű) nagy állami áldozat van megörökítve, külsején Trajanus különféle ténykedéseiben mint a rómaiak jóltevője jelenik meg (632. kép). Rajtuk háttérül alacsony reliefben a Forum Romanum egyes épületei láthatók. — A következő korok históriai dombor-művein már a hanyatlás jelei láthatók. Antoninus Pius emlékoszlopából csak a talapzat maradt fenn. Ebből való a 633. és 634. képekben bemutatott két jelenet. Az első a császári párnak apotheosisa (istenek közé való emelése). A szárnyaival a kép egész hosszát átfogó ifjú, az örökkévalóság géniusza (balkezében az éggömb és kígyó), hátán az égbe viszi az ünnepelt párt; kétfelől egy-egy sas kiséri röptét. Alul jobbra Roma istennő ül, a balról heverő ifjú épen fekvő helyzetével helyi istenséget jelent, s a kezében tartott obeliszk miatt valószinűleg a Campus Martius megszemélyesítése, ahol a császárok temetkezni szoktak. Eltagadhatatlan a reliefen bizonyos előkelőség, de egészben inkább hideg és üres, sőt a természetességnek is hijával van: nem igen tudjuk elképzelni, hogyan áll a császári pár a nehézkes röptű géniusz hátán. A másik (634.) kép a temetési lovas gyászmenet egy része. A ficánkoló paripák elevenné teszik ugyan a jelenetet, annál föltünőbb azonban elhelyezésük: ami hátul képzelendő, azt a művész egyszerűen az elülső



627. kép. Az Ara pacis reliefjeiből. Márvány. (Firenze, Uffizi.)

alakok fölébe helyezi, szakasztott úgy, a mint még ma is látni a hosszú meneteket ábrázolni akaró vásári vagy búcsús képeken. Mekkora sülyedés ez a kompozició a parthenoni lovasmenethez képest! — A még fennálló Marcus Aurelius-féle emlékoszlop egészében csak utánzata a hatvan évvel idősebb Trajanus-félének. Az oszloptörzset 21 csavarodásban körülvevő kép szalagja a császárnak a markomannok ellen való hadjáratát ábrázolja s helyi vonatkozásaival — amennyiben a hadjárat hazánk északnyugati hegyvidékén folyt le — históriailag bennünket közelebbről is érdekel, műbecsét illetőleg azonban, egy-két új vonását nem számítva, mintája mögött marad; az egymásmögötti alakok itt is gyakran



628. kép. Titus triumphusa a Titus-féle diadalíven (Roma).

egymás fölébe vannak helyezve. 635. képünk a híres esőcsoda* egyik jelenetét ábrázolja.

A Constantinus-ív attikáján levő Marcus Aurelius korabeli reliefekről már

* A keresztény felfogásban legendává fejlődött „esőcsodá“-t Dio Cassius (71. 8.) így írja le: A rómaiak benyomultak a quadok országába, itt az ellenség körülveszi és a víztől teljesen elzárja őket, úgy hogy hőségtől és irtóztató szomjúságtól gyötörtettek. Erre hatalmas zivatar tör ki, mely az ellenségre csak pusztulást hoz, a rómaiakat ellenben felüdíti és a megsemmisülés veszedelmétől megmenti; fényes győzelmet aratnak. A császár ezt isteni segítségnek tulajdonította. — A legendában ellenben az eső egyenesen a keresztény legió imája eredményének van feltüntetve.

megemlékeztünk. — Az említett két emlékoszlop példája hatott aztán a Severus-féle diadalív (601. kép) plasztikai díszének kidolgozására, melyet Kr. u. 201-ben emeltek a császár parthus győzelmének emlékére. A fennálló diadalívek közt ez a legfestőibb és legdíszesebb, de egyik sem mutatja oly mértékben a plasztikai érzés pusztulását. A reliefekben egyforma nagyságú keretek határolnak hol pár méternyi teret, hol meg terjedelmes vidékeket, egész tartományokat. Négy-öt, minden kapcsolat nélkül való jelenet helyezkedik szalagszerűen egymás fölé; a jelenetek sokszor a valószinűségnek teljes hijával vannak. — Ide tartoznak végre a Constantinus-ív egykorú részletei (a Kr. u. 312. évet követő időkből),



629. kép. A jeruzsálemi templomból való zsákmány Titus diadalívén (Roma).

amelyekben a szobrászat legelemibb hagyományai is félre vannak értve. Nemcsak megkomponálni nem tudnak már reliefet, sőt a legegyszerűbb alak modellálása sem sikerül már: a fejek nagyok, összenyomottak, kifejezéstelenek, a testek összezsugorodottak, helytelen arányúak, az alakok ügyetlen bábokhoz hasonlítanak s annyira zsúfoltak, hogy az első sorbelieket kivéve már csak a fejek látszanak.

A rómainak jelzett históriai reliefek megbeszélt során végigtekintve, műbecsüket az emlékek kora szerint igen különbözőnek kell jeleznünk. Az ara pacis és a Titus-ív faragványain még ki lehet emelnünk az egészben nyilvánuló bölcs mérsékletet, a személyek előkelő, nemes és lehetőleg nyugodt föllépését, kitünő jellemzésüket és gondos képmás-voltukat. A Trajanus-oszlop domborművein kezdve

a jelenetek és alakok mind zavarosabbá váló zsúfolása, az áttekinthetőség hiánya s kivált a festett mintákra támaszkodó elrendezése, 2—3-soros egymásra való helyezése csak sérti a szemet, jóllehet Trajanus oszlopán még elismerést érdemel az egyik-másik képében nyilvánuló találékonyság. A legutolsó művek közönséges kőfaragó munkájában végre a szobrászat visszahanyatlik az ő gyermekkorába.

A római szarkofágok. A hellenisztikus római eszményi művészet utolsó fellobbanása a császári kor márvány szarkofágjain nyilvánul. Időszámításunk II. századában a halotthamvasztás helyett ismét divatos lesz a temetés, s az Antoninusok korával kezdődik a római szarkofág-plasztika széles körű kifejlődése. A görög emlékektől való különbség, mely eddig is fennállott, most még inkább előtérbe lép. A görög szarkofág az ő tagozásában jobbára mindvégig megtartja a nyeregtetős lakóház alakját, szobrászati dísze is mértéket tart, s erre a czélra a koporsónak mind a négy oldalát fölhasználják, mivel jobbára a szabadban való felállításra van szánva, míg az etruszk módon, sírkamrába a fal mellé helyezett római szarkofág leggyakrabban csak három, látható oldalán vagy csakis elől van díszítve és pedig a sírkamra homálya miatt annál erősebb kidolgozásban. Alakja is más. Van kádat utánzó; némelyik etruszk mintára (562. kép) az elhúnyt alakját mutatja a koporsó fedő lapján. A reliefeknek csak nagy ritkán van művészeti értékük, általában a szép görög motivumokat utánozzák és ismétlik; rendesen nem is művészek, hanem kőfaragók csinálják gyárilag, készletre. Azért kompoziciójuk sem alkalmazkodik külön a halott emlékéhez, hanem a halálra és a másvilági életre vonatkozó mondai jelenetek mellett csak sablonos általánosságokban keres vonatkozásokat az elhúnyt életéhez. Pl. a via Appián talált s a 636. képben látható u. n. gallus szarkofág a rajta ábrázolt gallus harccal csak annyit akar mondani, hogy az elhúnyt valami barbárverő katona volt. Tárgyuk ritkábban a való élet és történet, legtöbbször mithologiai jelenetek, kivált a halálra emlékeztető vagy szimbolikus jelentésre alkalmas tragikus mithoszok; így utalnak pl. a Dionysos-féle jelenetek a más világ örömeire. Ez ábrázolásokban az antik világnézet köre sokszor meg van lazulva és egyenesen rámutat a vallásos szellem nyugtalanságára, mint pl. a capitoliumi múzeum híres Prometheus-szarko-



630. kép.
Trajanus Apollónak áldozik. Constantinus diadalívéről (Roma).



631. kép. Jelenet a dák hadjáratból, Trajanus oszlopáról (Roma).

fágján (637. kép). A letompított szögletű sírláda három oldalán Prometheus mithoszára és az ő működésére vonatkozó alakok szorongnak, innen a szarkofág neve. A bal keskeny oldalon Hephaistos műhelye látható (a szögleten kovácsoló



632. kép. Relief a forumi márványkorlátról (Roma).

alak maga az isten) s nyilván arra vonatkozik, hogy Prometheus tüzet rabolt az égből az emberek számára. Ennek megfelelően a jobbfelőli (nem látható) keskeny oldalon a titán büntetése és Herakles által való megszabadítása van kifaragva: Hephaistos műhelye mellett a kis ölelkező pár, Eros és Psyche (a szerelem és a lélek). Előttük egy nagy termetű fekvő nő, ez Tellus, a föld istenasszonya; a kezében levő bőség szarvát két kis fiú támogatja. A föld istenasszonya a középső jelenet felé fordítja az arcát, ahol az ülő Prometheus a mellette levő kosárból



633. kép. Antoninus és Faustina apotheosisa az Antoninus-féle emlékoszlop bázisáról (Roma, Giardino della pigna).

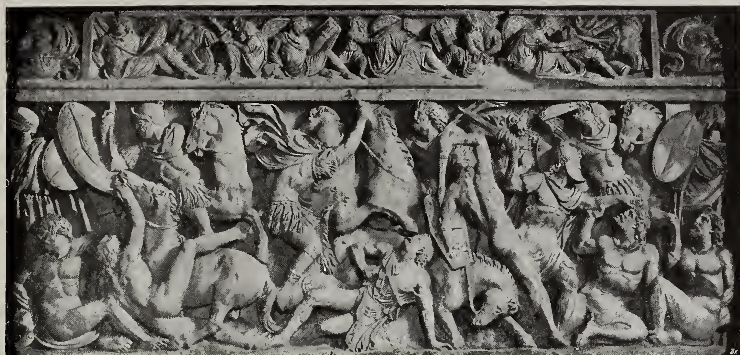


634. kép. Lovas gyászmenet az Antoninus-féle emlékoszlopról. (Roma, Giardino della pigna.)

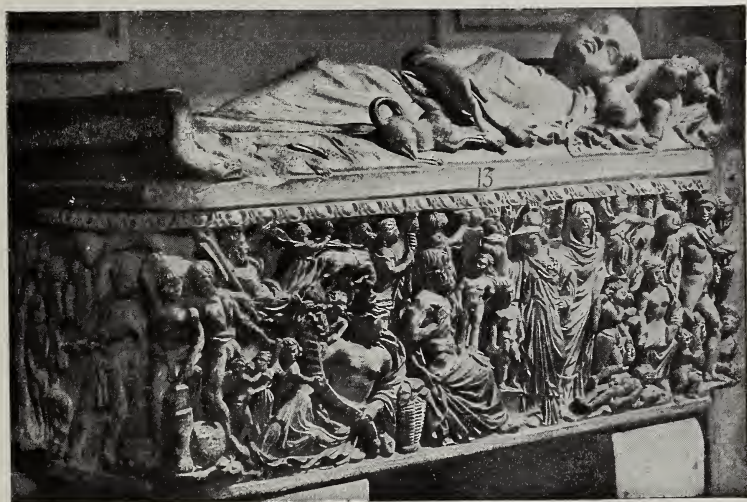
vett agyagból éppen egy kis emberi alakot formált, melyet a sisakjáról és aegiséről fölismerhető Athena megelevenít, amint ezt a kis alak feje fölé tartott lepke jelzi. Az ily módon életet nyert fiúcska kettőjük között áll. E jelenet fölött balra az öreg Okeanos mellől elhajtó Helios látható fogatán, s az élet kezdetét jelzi. A napisten lovai előtt álló két nő, a moirák: Klotho, a rokkával, és Lachesis, aki az újszülött horoszkopját vizsgálja a csillagokból. A relief másik fele az előbbinek éppen ellentétje. Az imént teremtett kis fiú holtan terül el a földön, Thanatos, a halál géniusza, szomorúan áll mellette és mellére támasztja megfordított fáklyáját, melyen a gyermek lelke ismét pillangó képében kúszik fölfelé. Mögötte a főjelenet felé részvéttel néző szomorú, fátyolos női alak Nyx, az éj istennője vagy a halottnak eidolonja, árnyképe, amennyiben a halálban az eidolon és a psyche elválnak egymástól. Fölötte Selene, a holdnak s egyben a nap és élet végének istennője hajt el. A lélektelen fiúcska fejénél ülő női alak ismét egy moira (sors istennő), aki kibontott irattekercsből (az élet könyvéből) olvas. Fölötte a gyászoló, szárnyas Psyche látszik, akit Hermes (a jobbik szögleten) az alvilágba vezet. E szarkofág jelenetein látni, hogy a kereszténységben tovább fejlesztett ideák (bűnbeesés, megváltás, halhatatlanság) itt még pogány szimbolumokkal vannak ábrázolva. S



635. kép. Az ú. n. esőcsoda egyik jelenete a Marcus Aurelius-féle emlékoszlopról. (Roma.)



636. kép. Az ú. n. gallus szarkofág. (Roma, Capitolium.)



637. kép. A Prometheus szarkofág. (Roma, Capitolium).

éppen a római szarkofág-reliefek vezetnek át legközvetetlenebbül az antik világból a keresztény művészetbe, amely eleinte még az antik formákat tartja meg s csak ezek fokozatos elöregedése és kiveszése után jut virágzásra.



638. kép. A Ficoroni-féle bronz-cista (Roma, Museo Kircheriano).

A jobbára kőfaragói munkáknak jelzett szarkofág-reliefekkel kapcsolatosan alkalmasint esik rövid bepillantást vetni a római iparművészet nagy országára, hogy szűk keretünkben e térről is bemutassunk néhány nagyobb művészeti értékkel bíró terméket. Az iparművészetek nagy birodalmában, amelybe a kis terjedelmük mellett is sokszor valódi műbecscsel bíró nagyszámú ékszer és dísztárgy tartozik, fölváltva uralkodnak egymás mellett az építés, szobrászat és festőművészet törvényei. Egyik legszebb és legrégibb terméke a római Museo Kircherianoban őrzött s a Kr. e. III. századból való Ficoroni-féle bronz cista (638. kép), ékszerdoboz; neve első birtokosáról van. 1738-ban találták Praenestében, ahol efféle ékszertartókat nagy számmal gyártottak. Hogy készítésük Rómában is virágzott, azt éppen ez a cista mutatja, melynek felirata származása helyéül egyenesen Rómát nevezi meg. „Novios Plautios med (= me) Romai (= Romae) fecit". A hengeralakú doboz három oroszlántalpon nyugszik, melyek alatt egy-egy béka lapul meg; rajtuk három alakocskákból álló csoportok láthatók (Eros, Heracles és Iolaos). A doboz tetején Dionysos áll két satyrba fogódzva. Fedele és köpenye teli van rendkívül finom rajzú bevésett (graffito) alakokkal, amelyek az egyik oldalon az argonauták kikötését ábrázolják a bebryxek országában, a másikon a fához bilincselt Amykos királynak Polydeukestől való megbüntetését (639. kép). A köpenynek arányos felosztású, tájképi és figurális részében egyaránt szeretettel kimunkált kompoziciója kétségkívül valami IV. századi jó görög mintára vezethető vissza. — A császári korban nagyban űzött kővésői munkák ugyan nem állják ki a versenyt a diadochusok korabeli pompás



639. kép. Amykos király bünhődése. A Ficoroni-féle cista köpenye (Roma, Museo Kircheriano).

gemmákkal, de mint a hellenisztikus művészetnek római megrendelésre készülő későbbi emlékei kivált kompoziciójuk nagyságával és finom kivitelükkel mindenkor bámulat tárgyai maradnak. Közülök a 640. kép vázlatosan a bécsi császári múzeumban őrzött onyxgemmát, az ú. n. Gemma Augusteát mutatja. Nagysága 22 × 19 cm. A halvány kékes-szürke rétegből kidolgozott alakok gyönyörűen válnak le az onyxkő sötét alapjáról. Tárgya a Roma istennő balján ülő Augustusnak apotheosisa. A legnagyobb ismert gemma a párizsi Cabinet de France-ban őrzött 31 × 26.5 cm. nagyságú pompás szardonyx cameo, az ú. n. Gemma Tiberiana (641. kép). A gemmán a juliusi család látható Kr. u. 19-ben élő tagjaival. Középütt Tiberius trónol mint Juppiter, mellette anyja, Livia, mint Ceres. A császár előtt teljes harci díszben álló alak Germanicus, vele szembe néz anyja Antonia, jobbjánál a még gyermek Gaius Caligula, mögötte Agrippina. A trónoló pár másik oldalán az ifjabb Drusus és neje Livilla. A trón mellett ülő, keleties öltözetű ifjú a leigázott Armeniát jelenti. A császári család fölött lebegő alakokból képezett jelenetet némelyek Germanicus, mások Augustus apotheosisának tartják. A szárnyos lovon az istenek közé emelt alakot Amor vezeti a betakart fővel, jogarral és diadémmal ábrázolt Divus Julius elé. A phrygiai öltözetű Aeneas a földgömböt hozza a császárnak; a balfelőli utolsó alak az idősb Drusus. Az alsó mezőben a leigázott népeket ábrázoló barbár foglyok láthatók.


640. kép. A gemma Augustea. (Bécs, Udvari múzeum.)

Ide tartozik az 1868-ban talált hildesheimi ezüst lelet a Kr. u. I. századból. Egyik legszebb darabját, a kratert indák, amorettek és tengeri állatok alakjai díszítik. (V. ö. 377. lap.)

A római keramika messze mögötte maradt a görögnek; azonban külön ki kell emelnünk az arezzói edények néven emlegetett munkákat. Ezek könnyű, finom agyagból készült, élénk korallpiros (a provinciai utánzatokban sárgás) fényes külsejű edények, melyeken ornamentális vagy figurális reliefdíszítések vannak. Gyártásuk a Kr. e. II. században kezdődik Arretium (ma Arezzo) városában és környékén. Legszebbek az Augustus korabeliek. Hazánk területén is nagy számban találtatnak. Szépségük főleg reliefjeikben rejlik, melyek ornamentális jellegükön kívül sokszor mithologiai tartalmú jeleneteket, néha egykorú eseményeket is (pl. Trajanus hadjárataiból) örökítenek meg.

A császárok korával az üvegipar is nagy virágzásnak indul. A leletek számos, fáradságos technikai eljárás ismeretéről tanuskodnak. Ilyenek a vasa diatretá-k fölrakott üveghálós munkával, — (melyeknek szép példái nálunk is előfordulnak) —

a mustrált millefiori üvegek és a filigrán munkák. A különféle színekbe játszó ú. n. irizáló üvegek készítését is ismerték, de az üvegcsék enemű gyakori színjátéka rendesen csak a földburok és a nagy idő elmállasztó hatásának tulajdonítandó.



641. kép. A gemma Tiberiana (Párizs, Cabinet de France.)

A különböző színű üvegből gyártott művek között leghíresebb a British Museumnak ú. n. Barberini vagy Portland-vázája, 30 cm. magas edény pompás sötét-kék üvegből, amely köré fehér üvegréteg van forrasztva, úgy hogy az utóbbiból kivésett alakok gyönyörűen kiemelkednek a sötét alapból.

* * *

3. A RÓMAI FESTŐMŰVÉSZET.

Miként a szobrászatot, úgy festőművészetüket is a görögöktől kapták a rómaiak; sőt az Itália földjén virágzó festőművészetet sokkal inkább görögnek kell neveznünk, mint a szobrászatot, ahol legalább két téren, a képmás- és reliefszobrászatban, igazi római vonásokkal is találkoztunk. Bár másrészről föltünő, hogy míg római szobrászokat alig tudunk említeni, addig emitt római nevű festőket már nagyobb számban találunk. A legrégibb kor festőiről még a tudósítások is hiányzanak. A történeti idők első falfestői a görög Gorgasos és Damophilos voltak a Kr. e. III. században, akik Ceresnek római templomát festették. 300 körül Kr. e. a római eredetű Fabius Pictor, egyszersmind a legelső római annalista, Salus templomát festette; a források kiemelik éles rajzát, tetszetős színezését és a zavaró mellékdolgok kerülését. Pacuvius, ismert tragikus költő, 200 körül a Forum boariumon levő Hercules-templom számára készített egy képet. E korból a források még Theodotus és Marcus Plautius festőket említik. Nagy kedveltségnek örvendtek ez időtájt, a terjeszkedő köztársaság győzelmes hadjáratai idejében, a történelmi festmények, főképp a diadalmi menetek fényének emelésére. S ezek egyszersmind előfutárjai a később történelmi szobrászatnak, amelynél arról volt szó, hogy a hadvezérek tettei, melyeket a triumphusok alkalmával deszkákra festve mutattak be a bámuló közönségnek, kőben örökítessenek meg. Van rá adatunk, hogy Aemilius Paullus az ő pydnai győzelme (168.) után az athéniektől egy filozófust kért fiainak nevelésére és egy festőt győzelmeinek megörökítésére. Az athéniek Metrodoros-t küldték mint olyant, aki mind a két követelménynek meg fog felelni, és Paullus nem csalódott benne. Ami ebből a korból fennmaradt, az nagyon szegényes képet ad az effajta festményekről: egy az Esquilinuson talált s a III. századból való freskón a harci jelenetek szalagszerűen vannak egymás alá festve, két alak rajta meg is van nevezve: M. Fann(ius) és G. Fabio.

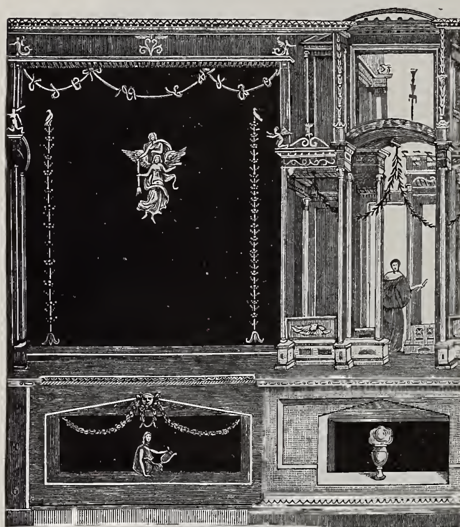


642. kép. Pompeji fal tájképes részlete.

Az említett festők működésénél sokkal fontosabb lehetett legalább a római ízlés fejlődésére az eredeti görög festmények behozatala, melyek nagy részét tették ki a győzedelmi zsákmánynak Athént. és Egyiptomot kivéve ez időtájt jóformán valamennyi nevezetesebb görög művészeti gócpont Rómába volt kény-

telen szállítani szobrászati és festőművészeti kincseit, s ezek oly rengeteg mennyiségben lehettek a fővárosban, hogy szaporításuk egyelőre fölösleges is volt.

A köztársaság utolsó századával s az Augustus korabeli föllendüléssel a festés is megindul Rómában, még pedig, miként a szobrászat, ez is hellenisztikus irányban. A művészek — természetesen — itt is csak epigonjai a nagy festőknek és reproduktive működnek, ami újszerűt alkotni látszanak, az is mind hellenisztikus mintákra vezethető vissza. A források DIONYSIUS, SOPOLIS és SERAPION festőket és JAIA festőnőt említik. Augustus korából különösen említést érdemel a bizonytalan nevű LUDIUS (vagy TADIUS vagy STUDIUS), akit Plinius kiváló tehetségű díszítő festőnek mond; neki tulajdonítják a Prima Portánál fölfedezett ú. n. Villa ad Gallinas egyik szobájának kifestését, mely realisztikus képe egy nagy kertnek.



643. kép. Negyedik stilű pompeji falfestmény.

A dekorativ falfestés. A mozgó faldísznek szánt s a mi függő képeinknek megfelelő festményekből úgyszólván semmi sem maradt meg, mindössze talán a Herculaneumban talált öt és egy Pompejiből való márványra festett kép vehető ilyennek; valamennyi nyilván híres görög festmények utánzata. A keretes, gyakran védő ajtócskával ellátott deszkaképekről csak a falfestményeken előforduló festett másolatok adnak fogalmat.

Annál nagyobb anyag áll rendelkezésünkre a dekorativ falfestés kérdésénél, mely a császári kor óta Hadrianus haláláig birodalomszerte virágzik. A rómainak emlegetett festőművészet jóformán csak erre, az iparművészet terével érintkező ágra szorítkozik, amelyre a Rómában fölfedezett néhány emléken kívül főképp a Kr. u. 79-ben a Vezuvtól eltemetett Pompeji és Herculaneum falfestményei, röviden az ú. n. campaniai festés szolgáltat megbecsülhetetlen adatokat. A kutatók számára rendelkezésre álló óriási anyag lehetségessé tette a finomabb stiláris különbségek tekintetbe vételével a római házak belső faldíszitésének korok szerint

való osztályozását. E kérdésben Mau kutatásai * irányadók. Az ő nyomán a campaniai falak festői díszítésében négy kort és ugyanannyi stilust különböztetnek meg. Kifejlődésük képének teljessége kedveért azonban a görög dekorativ festőművészethez kell visszanyúlnunk.

A legrégibb időben gyékényeket és szőnyegeket függesztettek a szobák falaira, majd a szőnyegmintákat ráfestették a falakra és amint a drágább szőnyegek később figurális díszt kaptak, ennek utánzását is átvitték a falra. A hellenizmus korában szakítottak a szőnyeg-stílussal és az alakok festésével és e helyett egy új elv kapott lábra, t. i. az építőművészetet utánzó architekturás stílus. A belső falakat úgy kezdték kezelni, eleinte márványnyal, majd stukkóval és az ecsettel, mint a külsőket a vésővel s azt a látszatot keltették a szemlélőben, mintha künn állana, architektonikusan tagozott, oszlopokkal díszített falak előtt.



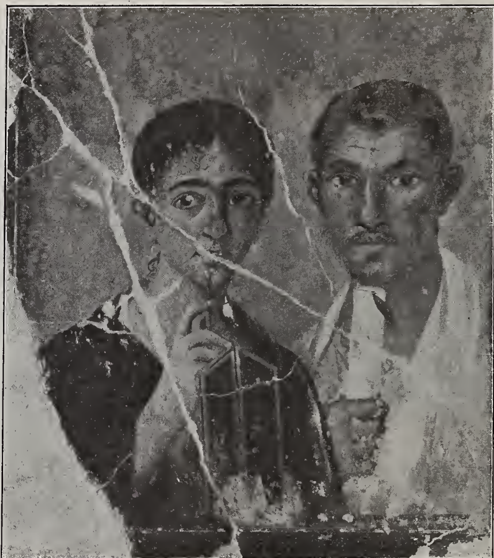
644. kép. Virágszakasztó psychék. (Pompeji, Casa dei Vettii.)

A falak effajta díszítésére határozó befolyással lehetett az a körülmény, hogy az antik lakóhelyiségek jobbára ablakok nélkül egy-egy középponti világos udvar köré csoportosultak. Az architekturás díszítésnek eszthetikai indító oka pedig egyrészről nyilván az az óhaj lehetett, hogy az addig divatos lapos díszítés helyett plasztikus formákat kapjanak, másrészről meg a térnek látszólagos tágítása, s a faldíszítés további fejlődésében — Sybel észrevétele szerint — éppen ez az utóbbi a hajtó, a csiráztató erő. A fejedelmi lakosztályban egy-egy terem valóságos peristyliumként hathatott. Ennek a képzeleti architekturának anyaga eleinte a különféle drága márvány volt, utóbb pótlékul a tarka márvány-stukko, majd az olcsóbb fajta cement-habarcs, melyben a különféle márvány-fajtákat mind utánozni tudták.

Ez a tarka stukkós, architekturás faldisz az, mely átvezet bennünket Itália

* A. Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji. Berlin 1882.

földjére, Pompejibe s ez a Sulla ideje előtt dívó festés egyszersmind a campaniai falfestés első stílusa. Maradványai megvannak a Sallustiusról, a Centaurusról és a Faunusról nevezett házakban, valamint a Basilica romjaiban. A fal, mint a többi stílusoknál is hármas vízszintes tagozásban jelenik meg: legalul a talapzat sárga, a fal főtere fekvő négyszögletes, tarka köveket utánoz, fölötte párkány ugrik ki,. mindez stukkóban, a legfelső falsáv pedig simán van meghagyva s mintegy szabad eget akar mutatni. Gazdagabb kiképzésnél féloszlopok és félpillérek

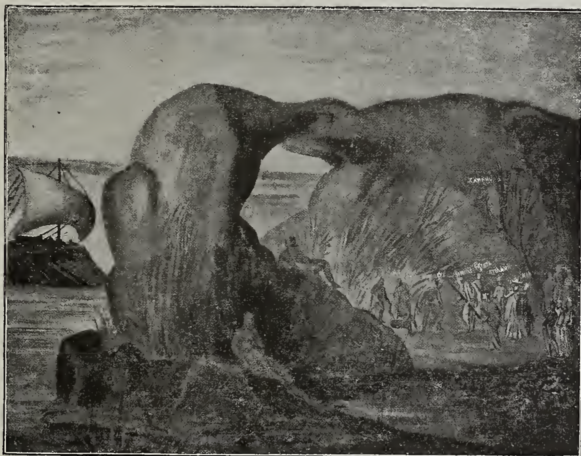


645. kép. Paquius Proculus pékmester és neje. (Nápoly, Museo Nazionale.)

ugranak ki a falból. Ezáltal némi térmélyítés létesül, kivált, ha ez utóbbiak nem a szoba padlójáig érnek le, hanem a talapzatra vannak állítva. A pillérek okozta függőleges felosztás mellett azonban a vízszintes tagozódás marad az uralkodó.

Ez a pusztán architektonikus eszközökkel dolgozó stílus az ő drága és fáradságos volta miatt mihamar helyet enged a Sulla kora óta (Kr. e. 80 körül) dívó második stílus-nak, amely eleinte az elsőt a stukko helyett puszta festéssel utánozza, távlatilag és árnyékolással emelve ki az eddig valójában kiugró architektonikus részleteket; innen távlati architekturás stílusnak is nevezhető. Utóbb

a festett pillérek révén mindinkább előtérbe kerül a falnak függőleges, hármas tagozása egy szélesebb középső és két keskenyebb oldal-mezővel, miközben a négyszögű köveket utánzó festés helyett a fal egyszínű bevonást kap. A színek élénkülnek, a zöld, ibolya, világosveres és sárga mellett kivált a cinóber szerepel. Új, jellegzetes motivumul itt találni először a későbbi stílusokban is mindig meglevő kilátó falnyilásokat. T. i. egy-egy festett ablak vagy fülke, vagy egész falterek a szabad természetbe, valami tájképre vezetik a tekintetet. Példája Pompejiben a kis színház, a Casa del laberinto, Marcus Caesius Blandus háza, Rómában az



646. kép. Odysseus az alvilágban. Falfestmény (Róma, Vatikán.)

Odysseiából való tájképekkel díszített ház, továbbá az ú. n. Livia-féle ház és a Villa Farnesina melletti.

A nehéz kezelésű stukkótól felszabadulva, a festő utóbb az utánzásával is felhagy és a harmadik stílusban, melyet az előbbi „architekturás“ stílusokkal szemben ornamentálisnak lehet nevezni, szabadabb teret enged fantáziájának, amellett, hogy a falat ismét csak térzáró elemnek tekinti, amelynek legtermészetesebb ékessége a síkdíszítmény. Ez az ornamentális stílus Augustus korával kezdődik s a falfestés tetőpontját jelzi. Benne találta meg a faldíszítés az ő valódi stílusát, mely a képzelet szőtte szépségek egész tengerét teremti meg, emellett azonban a fantázia szertelen csapongásának is gátat vet s az architektonikus elvet biztos alapul továbbra is megtartja magának, t. i. az alkalmazott tagozó

eszközök (oszlop, pillér stb.) perspektiva és árnyalás nélkül még úgy vannak rajzolva, hogy a valóságban esetleg még megállhatnának. Kiváló kedvvel alkalmazza világos alapon a természetes növényfüzéreket. A talapzat rendesen fekete (ritkábban ibolyaszínű), a főtér cinóber-vörös (néha kék, sárga, ritkábban zöld) a felső sáv világos, fehéres. S kivált itt lép előtérbe a legtöbb pompeji fal vízszintes tagozásánál észlelhető azon eljárásmód, hogy a színerősség pontos mérlegelésével a sötétebb színek legtöbbnyire lent, a világosak pedig a felső sávokon vannak, a középső főtér pedig bizonyos közömbös erejű színben van tartva. Ennek oka nyilván az, hogy az atriumnak vagy peristyliumnak középső, egyetlen nyilásán behatoló világosságot az ajtón át kapták a szobák s így az aránylag mindig homályos helyiségnek az alsó része volt a legvilágosabb s itt a fal sötétebb is lehetett; legfelül pedig a világosan kezelt festéssel kellett a szoba homályát deríteni. Az előző stílus kilátó falnyilása ezentul is megmarad, mellette pedig klasszikus festményeket utánzó keretes képek, tájak (642. kép) vagy a mező közepére keret nélkül rajzolt lebegő alakok (643. kép) szerepelnek takarékosan elosztva. Éppen ezek a lebegő alakok adják meg a campaniai falfestményeknek azt a különös bájt, mely általában a pompeji művészet összbenyomásánál annyira jellemző. A harmadik stílus hatása egészben nyugodt, előkelő.

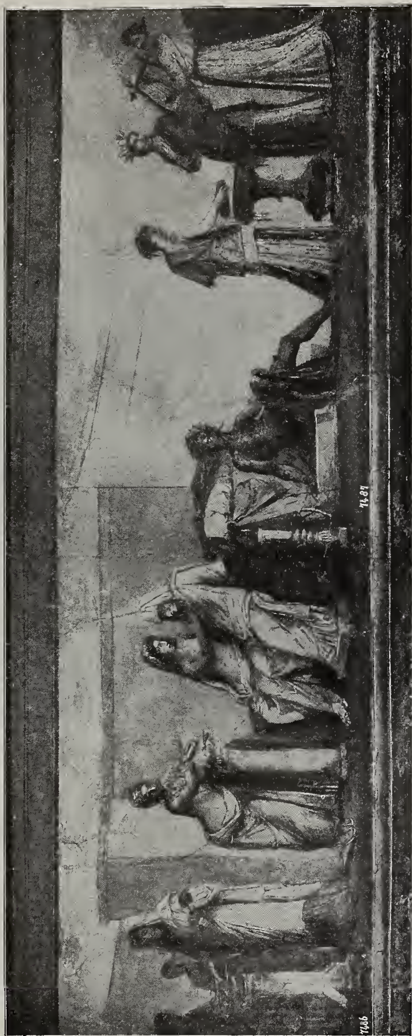


647. kép. Utcai kép. Falfestmény az ú. n. Livia-féle házból. (Róma, Palatinus.)

Az időszámításunk első félszázadában dívó ornamentális stílushoz tartoznak a pompeji freskók tartalmilag legértékesebb darabjai, bennök sokszor a régibb görög mesterek klasszikus képeinek utánzataival találkozunk. Példái nemes, tiszta formáival Marcus Spurius Mesor háza s gazdagabb kiképzésével Caecilius Jucundus háza. Egyik játszi alfaja az ú. n. kandeláberes stílus, melynél a festett oszlopok rendkívül kecses, jobbára zöld lámpatartókká vékonyodnak. Példái a Casa del centenario és a

Casa dei capitelli figurati. Római példánk e harmadik stílusra nem maradt fenn.

A pompeji házak legjavarésze a negyedik, baroknak nevezhető stílusban van díszítve a Pompeji pusztulását megelőző két évtizedből (Kr. u. 63—79.). Ez a stílus voltaképen nem a 3-ikból született, hanem a 2-ik stílus fantasztikus architekturás elemeinek továbbképzése. A falak kimeríthetetlen gazdagságú képzeleti, barok architekturában pompáznak, a szinte természetellenes oszlopok, tetők stb. egyenesen a képzelet számára vannak megfestve, a valóságban aligha állhatnának meg; a fémstílust utánzó nádszárvékonyságú sudár oszlopokon és pilléreken át újabb meg újabb festett kilátások nyílnak a szabadba (643. kép), úgy hogy a fal határoltsága teljesen meg van szüntetve. Az architektonikus tagok élénk színekben (sárgásan vagy vörösösen) ragyognak s nyilván az aranyozást utánozzák s az alkalmazott egyéb díszítő formák a lehető legváltozatosabbak, a falterek színe meleg, sokszor a pompejinek nevezett törött veres, gyakran rikító is. A falakon látható számtalan kép és képecske színskálája



648. kép. Az Aldobrandini-féle menyegző. Falfestmény (Róma, Vatikán).

rendkívül gazdag. Az architektura néha stukkóval is ki van emelve. A tájképen felülkerekedik az akt, a meztelen emberi test festése. Nagyban kedvelik a stilizált növényfüzéreket. Benyomása meleg és gazdag. Példái Rómában Nero palotájának néhány töredéke, Pompejiben a Casa del poeta tragico (590. kép), a Casa dei Dioscuri s a Casa dei Vettii, amelynek egyik falát XXVIII. színes mellékletünk mutatja.

A campaniai falfestmények ismeretlen nevű iparművészek és mesteremberek munkái, mindamellett művészeti értékük nem ritkán igen nagy s mestereiket néha



649. kép. Sírbolt szines stukko díszítéssel. (Róma, via Latina.)

alig egy lépés választja el az istenadta valódi művészektől. Színeik a beeső fény szerint kiváló tudással vannak elosztva, a legrikítóbbak a legkisebb terekre szorítkoznak; az elütő színeket neutralis (fekete vagy fehér) vonalak választják el egymástól. Az egész faltér kellő mérlegeléssel egyetlen uralkodó alapszínre van lefokozva, szóval dekorativ szempontból a campaniai faldíszítések majdnem kivétel nélkül mintaszerűek. Általános nézet szerint legtöbbje fresko, egyik-másik száraz mész-alapon (al secco) talán viasz-festékkel készült.

Ha ezeket a faldíszeket az épület dekorativ részeinek nézzük, mindig újra meg újra lekötnek minket a hol testesen, hol meg síkdíszítményként festett épületrészek és állványok változatossága, a pompa s a színek arányos és ritmikus

váltakozása. Ha meg a festő szemével tekintjük őket, akkor nem kevésbbé lepődünk meg a falakon eloszló figurális, tájképi és csendéleti ábrázolások rengeteg számától, egyben azonban fel fog tűnni az a változatosság is, amelylyel ezen egyes képek a faldísznek többé vagy kevésbbé architektonikus ékítményeivel össze vannak kötve. A figurális képek jóformán minden e téren előfordulható tárgyat felölelnek, a legritkábbak a históriai képek. A campaniai képek legtöbbje a görög istenek és hősök mondái körül mozog. Megtalálni bennök majdnem az egész olymposi világot. Nagy számmal találni idealisztikus életképeket: istentiszteleti cselekményeket, lakomákat, szerelmi jeleneteket, múzsai mulatságokat; nők játszadoznak kis amorettekkel, vagy ez utóbbiak magukban mulatoznak utánozva az embert az ő mindennapi tevékenységében; bájos kis psychék virágot szakasztanak. (644. kép), költők, zenészek, festőnők, színészek gyakorolják művészetüket. A valódi életből vett enemű képek jobbára a nép üzleti foglalkozását mutatják; művészietlen felfogásuk és kivitelük azonnal elárulja belföldi eredetüket. A portrait ritkább; kiváló példája Paquius Proculus pékmester és nejének kettős képe a nápolyi múzeumban (645. kép), mely meggyőző életigazság dolgában kiváló. A tájkép minden fajtájában szerepel, kezdve a nagy mithologiai tájképtől, melynek mellékalakjai a mondakörből vannak véve, le egészen a néhány virágszálból álló puszta előtérig. A képek világossága rendesen egyenletes, derült; az ég kékje gondos megfigyeléssel a horizont felé világosabb, sokszor sárgás vagy vöröses. A távlati rajzokban megvan a törekvés, a távlati érzés; szabályait azonban rendszerességükben még nem ismerik.

A római falfestés emlékei. Első helyen a fejlődés menetének megfelelően az Esquilinus-dombon 1848-ban talált Odysseia-tájképeket említjük, amelyek egy boltíves szoba kb. 20 m. hosszú falazatának felső sávjára voltak festve; egyik falának megmentett képei a Vatikánban láthatók. A falazatot sárga capitellumos, sötét-vörös pilaszterek tagozták, a közéjök festett tájképek azonban a pilaszterek mögött panorámaszerűen a falak egész hosszában végighúzódtak. Tehát voltaképpen a második stílus egyik kilátásos falával állunk szemben. A megmaradt képek apró alakjaikkal elbeszélik Odysseus kalandjait a laistrygonoknál, Kirkénél és alvilági utját. A középső kép Kirke palotájával architektonikusan külön is ki van emelve. Jellemző, hogy ezen a középső képen Odysseus és Kirke két külön jelenetben kétszer is előfordulnak. Ez az eljárás a régieknél ritkább, annál gyakoribb a középkorban és a renaissanceban. Valamennyi tájkép nagy vonásokban van tartva, olyikon a légköri fényhatások sem hiányzanak. 646. képünk a sorozat legkiválóbbját az alvilág bejáratát mutatja hangulatos, igazi tájképi nagyszerűségben. Kivül a tenger és Odysseus hajója; az óriási bejáráson belűl a halottidéző áldozat folyik, melyre seregestül tódulnak a lelkek az alvilág belsejéből; nevüket a fejök fölött levő görög feliratok jelzik. Az előtérben s a bejárat lejtőjén ülő alakok egy-egy alvilági folyónak a megszemélyesítői. A bal lábával előre lépő Odysseus mögötte álló két társával épp a kos vérvételével végzett s Teiresias jóshoz fordul. E mögött Phaidra, Ariadne és Léda szellemei állnak,

a háttér ködös messziségéből pedig egyre jönnek feléje a többi lelkek. A jobbfelőli magaslaton szomorúan ülő alak a temetetlen Elpenór. A jobbik előtérbeli víztükörben, amely nyilván az alvilág egyik folyója, a nyíláson beözönlő világosság tükröződik vissza és erős ellentétet képez a jelenet komorságával. A festési mód a mai értelemben is modernnek mondható: a széles szabad ecsetvonások egymásba-keveredés nélkül vannak fölrakva és azzal, hogy a színkeverés csak a szemben megy végbe, bizonyos vibrálást, s ezen a réven is életet adnak a festménynek. — Körülbelül félszázaddal fiatalabbak az ú. n. Livia házabeli freskók a Palatinuson. Gazdag festői díszítésével kivált a tablinum és a triclinium tűnik ki. Egyik-másik képe kilátásos, mások viszont képek másolatai, mint a tablinumbeli „Io megszabadítása“ és a „Polyphemos elől menekvő Galateia nimfa“ (548. kép). Egyik, utcára való kilátását a 647. kép mutatja, melyen Rómának egyik járó-kelőktől élénkített utcáján több emeletű házsor látható A ház festményei díszítésök szerint az Augustus kora előtti második stílusba tartoznak, s már ez időben is mily nagy a tárgybeli gazdagság. Még későbbiek a Villa Farnesina mellett 1878-ban fölfedett előkelő ház freskói, most a Museo delle Termében. Díszítése egészben még a második stílus jellemét mutatja, de itt-ott már feltűnik az átmenet a harmadik stílusnak ú. n. kandeláberes alfajába. Híres egyik fekete alapszínű fala a rajta elszórt tájképekkel, természetes galyakkal, továbbá frízével, melyre görög törvénykezési jelenetek vannak festve. — E korból való az 1606-ban az Esquilinuson fölfedezett és első tulajdonosáról Aldobrandini-féle menyegzőnek nevezett világhírű fresko, most a Vatikánban (648. kép). A tíz alakból álló, hosszúra nyújtott képet két közbeékelt falpillér kisebb csoportokra osztja. A középütt bő fehér ruhába burkolt alak a menyasszony, a mellette ülő, mirtuskoszorús nő Peitho, a rábeszélés istennője, vagy maga Aphrodite, aki szeliden bátorítja a menyasszonyt. Jobbra, a falpillérrel jelzett nászszobán kívül a küszöbön ül a vőlegény, erős napbarnította ifjú, még fején van a lakomán föltett koszorú; egész magatartása türelmetlenséget árul el. A főcsoporttól balra egy leány, talán a Charisok (báj-istennők) egyike, olajat önt egy edénybe s a menyasszonyt készül megkenni a fürdő után, amelynek készítése a baloldali hármas csoportnak gondja. Ebben a matronaszerű magas asszony, aki újjaival a víz melegét vizsgálja, nyilván a menyasszony anyja, a másik kettő pedig cseléd. A kép jobboldali hármas csoportját a házon kívül kell képzelnünk. A kerek medence felé nyuló leány szerepe nem biztos, a két legszélső alak közül az egyik lantján a nászdalt pengeti, a másik meg figyelve fordul feléje. A kép kompoziciója inkább reliefszerű elrendezést mutat még, de e mellett egységességével, áttekinthetőségével és bájával sajátosan kellemes hatású. Kezelése több tekintetben kézművesre vall, de kiemelendő, hogy a modellálás itt is egymásmellé rakott, össze nem olvasztott vibráló színekkel van elérve. — A második stílushoz tartozónak vehető, de részben már Augustus korába vezet a Prima Porta melletti Villa ad Gallinas falfestése. Ez a freskó mind a négy falán egyetlen erdőszerű kerti kilátást ábrázol; a virágokat és gyümölcsfákat madarak élénkítik. Plinius bizonyos Ludius Augustus korabeli festőt említ, aki szerinte elsőnek találta fel, hogyan kell falakat kecsesen

kifesteni villákkal, kikötőkkel és műkertekkel. Innen az említett kertképet némelyek egyenesen neki tulajdonítják.

Császári korbeli falfestményeket nem Rómában, hanem a campaniai emlékek közt kell keresnünk. Rómában a császárok palotái — tudjuk — mind elpusztultak, polgári ház összefüggő maradványait sem sikerült még eddig fölfedezni. Mindössze Nero arany házának u. n. groteszkjeit említjük fel, — a növény-indákból, állati és emberi alakokból való fantasztikus ornamentumok Raffaelt is megihlették — továbbá a 649. képben bemutatott színes stukkós sírboltot.

A császárok idejéből való, tehát 3-ik és 4-ik stilű campaniai, illetve javarészt pompeji képekre általánosságban már rámutattunk. Rendelkezésünkre álló szűk terünk alig enged meg mást, mint hogy e rengeteg számú képnél, amelyek jobbára a nápolyi Museo Nazionaléban vannak elhelyezve, legjáratosabb tárgyaikat soroljuk fel — Woermann szerint — és röviden jellemezzük felfogásuk és kezelésük módját.



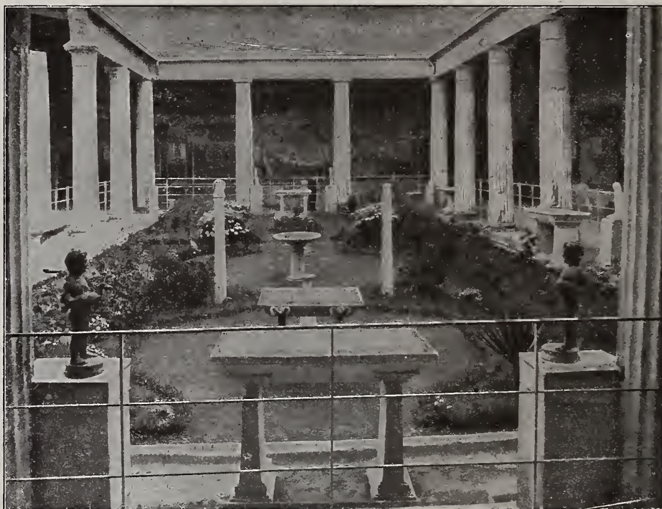
650. kép. Helle a tengerbe esik (Pompeji falfestmény.)

A 3-ik stilus korába tartoznak a Caecilius Jucundus házából való Taurisi Iphigenia, a Casa del Centauróból lefejtett, fehér alapon való két nagy kép: Herakles és Nessus meg Meleager és Atalanta; egy másik házból Jason és Pelias; Pan a nimfák közt; Marcus Epidius Sabinus házában Hippolytus és Phaedra, Diana és Actaeon, és Herakles, amint Hesionét megszabadítja; továbbá fekete alapon görög nevekkel ellátva Herakles és a múzsák. Jellegzetes, mithologiai tájképeknek tekintendő egy 1889-ben fölfedezett szoba négy festménye: Ikaros lezuhanása, Athena és Marsyas; Herakles a Hesperidák kertjében és Szent fa mellett áldozók. A térben kissé lazán álló alakok kifejezetten görög ideális tipusok; félreismerhetetlenül meglátni rajtok az egykorú plasztikai stilussal való rokonságukat. Határozott árnyékképzés nélkül való hideg, világos színezésük szépen hozzásimul a falazat dekorativ színhatásához; szinte kiélezett rajzuk és festési módjuk gondos, de egyben kissé szigorú és száraz is.

A 4-ik stilus korába (Kr. u. 63—79.) való a pompeji festmények legtöbbje.

Ide tartozik a sokat emlegetett Iphigenia feláldozása (l. 541. kép), Admetos és Alkestis, Zeus menyegzője, Phrixos és Helle (650. kép), Briseis elvezetése és Chryseis eltávozása (a Casa del poeta tragicóból), a sokszor ismételt Paris ítélete, továbbá mint a játszi hellenisztikus genre példái: az Eros-vásár, az Eros-fészek. A nápolyi múzeum Három Gratiája s a renaissance számos e tárgyú utánzata valami közös forrásra enged következtetni. A világosság istenei (Apollo, egyszer Zeus is) sugárkoszorúval van ábrázolva, melyből a keresztény művészetek dicskoszorúja fejlődött.

A rajz ebben a stilusban merészebb és üdébb, a vonások szigorúságát a



651. kép. Vettius-ék házának peristyliuma (Pompeji).

belső élet érzékelhetőbb kifejezése váltja fel; a tájkép háttérbe szorul s a meztelen test lép előtérbe. A színezés telítettebb és gazdagabb, az ecsetkezelés puhább és szélesebb, egyszersmind azonban testesebb is, ismét jogaiba jut a 3-ik stilusban mellőzött vibráló ecsetkezelés, amelyben ez a stilus szinte duskál, emellett azonban az illuzió-keltés egyéb módjait sem veti meg.

Kitűnő áttekintést ad a 4-ik stilusról az 1894-ben fölfedezett Vettius-ék háza, melynek megőrzésénél szakították az addig dívó eljárással, hogy t. i. a festményeket a falakról lefejtve múzeumokban helyezzék el, hanem a kiásott falakat s egyéb épületrészeket védőtetővel ellátva érintetlenül hagyták a helyszínén. Az



Pompeji ház falának festése. (Pompeji, Casa dei Vettii.) D'Amelio nyomán.

előkelő család házának peristyliuma mai állapotában a 651. képen látható. Falfestményeiből a virágszakító psychéket 644. képünk mutatja, mithologiai tárgyú festményei közül a 652. kép Herakles életéből azt a jelenetet ábrázolja, mikor a kisded Herakles a Herától ráküldött kígyókat fojtogatja; anyja Alkmene rémülten fut el mellőle, a trónuson ülő Amphitruo s a baloldali ifjú csodálva bámulja a fiú erejét, a háttérbeli oltárról Zeus sasa néz le a jelenetre. Egyik falát egész festői díszében a XXVIII. színes melléklet képzelteti el. A fal sík volta a főképet szimmetrikusan körülvevő, kilátásos architekturával s a benne álló, haladó és ülő



652. kép. A kisded Herakles megfojtja a kigyókat. (Pompeji, Casa dei Vettii.)

(a Bőség istennője) alakokkal teljesen meg van szüntetve. A középső kép Ixion büntetését ábrázolja, aki Herára merte emelni szemeit. A trónuson ülő istenasszony mögött hírvivője, Iris, a szivárvány istennője áll. A szerencsétlen Ixion anyja a trónus előtt guggol és rémült szánakozással fordítja tekintetét a kerékre szegezett fiára (a kép bal végén). A kettő között álló meztelen alak Hermes az ő attributumaival (bokaszárnyak, a hírvivői pálca és a hátán lógó kalap). Mögötte a kereket tartó alak Hephaistos; szerszámai a kép bal szögletében a földön hevernek.

Ha tekintetbe vesszük, hogy ezen képek egyszerű vidéki szobafestők művei, elképzelhetjük, hogy a technikai fejlettség mily magas fokán állhatott a római

festés már Nero és Vespasianus idejében; a későbbi virágzásról a nagyon gyér emlékek alig adnak fogalmat. A Kr. u. III. századon túl leáldozóban van a római falfestés és Septimius Severus kora után közönséges mesterséggé sülyed. A deszkára festett önálló képek kérdését is érintve, ilyenekül a közép-egyiptomi hellénisztikus mumia-arcképek vehetők, melyeknek egy része a római császári korba tartozik. Ezek már fölfedezésük helye miatt is a görög festőművészetnél voltak méltatva (419. l.). A nagy kedveltségnek örvendő mozaik-képekből említést érdemelnek: a Palestrinai Nilus-mozaik (jórészt még a helyszínén), mely a legnagyobb, ismert egyiptomi tájkép, és a lateráni múzeum Ökölvívói.

A római művészetnek hatása — noha a göröggel szemben hiányzott belőle a nép érzésével és gondolatvilágával való szerves összefüggés, s inkább a hatalmasok és műveltebbek szükségleteit elégítette ki, — az ő világtörténeti szerepében nem volt csekélyebb, mint magának a római népnek világátalakító hatása. Dekorativ művészete az ő motivumaival és kompoziciójával tovább él a középkor folyamában. Portrait-művészete és historiai szobrászata, tehát éppen a szorosabb értelemben rómainak vehető plasztika, együtt virágzik és együtt hervad el a nép nagyságával, s míg Hellas művészete még századokkal túlélte a görögség politikai pusztulását, addig a római szobrászat egy ideig való nagy fellendülése mellett is már nem volt életerős, mikor a népvándorlás a világbirodalom utolsó maradványait is megsemmisíti. Azonban még a távoli provinciákban emelt monumentális épületei közül is akárhány túlélte a népvándorlás viharait és továbbra is zajtalanul csirázó magjává vált a történeti fejlődésnek, úgy hogy a római nép művészet dolgában még jó hosszú időn át tanítómestere marad a világnak mindaddig, míg a tiszta görög művészet romjai a föld alól elő nem kerülnek. Egészben az antik világ öröksége az óvilág egy részében sem pusztult el. Ennek, a vidéken, a provinciákban sarjadzó provinciális művészetnek hazánk területén előforduló emlékeit külön fejezet méltatja.

Zsámboki Gyula.



ÖTÖDIK RÉSZ.

MAGYARORSZÁG EMLÉKSZERŰ MARADVÁNYAI A RÓMAI KORBÓL.

Emlékszerű alkotásokkal nálunk először azóta találkozunk, mióta a rómaiak Magyarország nagy részének urai lettek. Az Erdélyben lakó dákok s még inkább a dunántúli kelták már a római hódítás előtt érintkeztek ugyan a rómaiakkal s a műveltség bizonyos fokára emelkedtek, mint ékszereik s edényeik bizonyítják, de építészettel és szobrászattal nem foglalkoztak. Téglából és kőből a római uralom előtt nálunk nem építettek és szobrot sem kőből, sem ércből nem készítettek. Még kevésbbé lehetett addig szó bármilyen festésről.

Pannonia meghódításához az első lépést még Augustus császár tette, midőn Kr. e. 35-ben a Karst hegységben lakó japodokat legyőzve, Sisciát (ma Sziszek) elfoglalta. De csak a nagy pannon lázadás leveretése Kr. u. 6—9 között csendesítette le végképp a Dráva és Száva között lakó törzseket. A történelemnek azóta nincs tudomása újabb harcokról, melyeket a rómaiaknak a Dunántúl birtokáért megvívni kellett volna. Egyelőre azonban csak a Drávaig terjedt Pannonia. Nemsokára rá kerülhetett római kézbe a Dunántúl nyugati széle, míg végre Domitianus (Kr. u. 81—96) alatt a rómaiak megszállották Aquincumot (Ó-Buda) s a Duna egész vonalát Carnuntumtól (Deutsch-Altenburg) Mursáig (Eszék). A római birodalom ezen kiterjesztése a Dunáig tisztán hadászati érdekből történt, hogy t. i. a Duna képezze a birodalmi határt (limes) s elősegítse a védelmet a barbárokkal szemben.

Erdély meghódítása is kényszerűségből történt, de nem azért, mintha Pannonia védelme tette volna szükségessé. Azt a sérelmet, melyet Decebalus, a dákok királya, Domitianus alatt a római fegyvereken ejtett, kellett megtorolni. Trajanus (Kr. u. 98—117), az önérzetes császár, azonban nem érhette be vele. Csak a dák állam teljes megsemmisítése szabadíthatta meg a római birodalmat attól a veszedelemtől, mely Julius Caesar óta állandóan fenyegette. Nem volt tehát elég Decebalus meghódolása, melylyel az első dák háború (101—102) végződött, hanem 105-ben Trajanus megkezdte a másodikat, melynek végén Dece-

balus saját kezével vetett véget életének, országa pedig Trajanus hatalmába esett. Dacia meghódítása volt Róma utolsó nagyszabású fegyverténye, melynek dicsőségét még ma is hirdeti Rómában Trajanus oszlopa.

A római kormány már csak a közigazgatás érdekében is mindent elkövetett, hogy a provinciákban a városok keletkezését előmozdítsa. Pannoniában a kelták többnyire nyilt falvakban és tanyákon laktak s megerősített központjaik csak arra szolgáltak, hogy veszély idején menedéket nyujtsanak. Daciában sem lehetett másképp, igazi város talán csak Sarmizegethusa (Várhely, Hunyad megyében), Decebalus fővárosa, volt. Az első városokat Pannoniában polgári gyarmatosok alapították, kik többnyire Itáliából jöttek hozzánk. Ilyenek voltak Siscia (Sziszek) és Sirmium (Mitrovicz), aztán Scarbantia (Sopron), mely állítólag már a Juliusok alatt, s Savaria (Szombathely), mely Claudius császártól (Kr. u. 41—54) nyert városi jogot. A két első helyen csak az első időkben tartózkodhatott katonaság, míg Scarbantia és Savaria a nélkül lettek városok, hogy legiók állomáshelyei voltak.

De már az I. század vége felé alig volt kapható Itáliában polgárember, kit a provinciákban letelepíteni lehetett volna. Trajanus tehát, akinek pedig nagyon a szívén feküdt Dacia felvirágoztatása, kénytelen volt oda — mint Eutropius megjegyzi — az egész római birodalomból az emberek megszámlálhatatlan sokaságát csődíteni. A jövevények, mint a feliratokból kitűnik, legnagyobb számmal a Keletről jöttek s bizonyára inkább görögül beszéltek, mint latinul, de a műveltség magas fokán állottak s egy csapásra Dacia nagy részében virágzó városi életet teremtettek. Mint tisztán polgári alapítások bizonyára mindjárt kezdetben a városok egész sora keletkezett, különösen a Maros és Szamos mentén, melyek közül később kitűntek Apulum (Gyulafehérvár), Potaissa (Torda), Napoca (Kolozsvár), Porolissum (Mojgrád) s mások. Sarmizegethusát maga Trajanus rekonstruáltatta mindjárt elfoglalása után s megtette római coloniává.

A II. századtól kezdve majdnem kizárólag a katonaságnak jutott az a feladat, hogy a római műveltséget terjeszsze. Ez a feladat annál nehezebb volt, mert akkor már a legiókat is a provinciálisokból ujonczozták s legfölebb a tisztek között találunk itáliai származásúakat. De a katonai fegyelem, a hosszú szolgálat volt akkora befolyással, hogy még a segédcsapatok legénysége is megtanulhatta a latin nyelvet. A római polgári elemet többé már csak az a gyülevész népség képviselte, mely markotányosokból s szatócsokból állott, kik, mivel kenyérkeresetök első sorban a katonaságra utalta, közvetetlenül a tábor mellett, az ú. n. canabákban telepedtek le. Ilyenformán a későbbi időben a római műveltség gócpontjai a katonai táborhelyek lettek s a canabák képezték a kiinduló pontot, melyből a tábor körül idővel a városok kifejlődtek. A római kormány főtörekvése természetesen az volt, hogy a bennszülött alattvalók minél hamarább és minél teljesebben elrómaisodjanak. Ezért építették a táborokat is lehetőleg oly helyeken, hol már meglévő telepek állottak. Csak idő kérdése volt tehát, hogy ezek városi jogot nyerjenek s a canabák lakosságával összeolvadjanak. Régi, idegen hangzású nevök azonban, a minő Aquincum, Brigetio, Carnuntum, Vindobona, átment a római városra. A legjelentékenyebb városok majdnem kivétel nélkül azok lettek,

hol legiók táboroztak: Pannonia magyarországi részében Aquincum és Brigetio, ellenben, hol kevesebb számú katonaság tartózkodott s a római szellem sem lehetett oly erős, vagyis a segédcsapatok táborhelyein, legfölebb másodrangú helységeket találunk. A táboroktól távolabb eső helyeken is a római műveltség elterjedése szintén nagyrészt a katonaságnak volt köszönhető. A kiszolgált katonák ugyanis a római polgárjog birtokában többnyire visszatértek szülőhelyükre. A római kultúra tehát még Pannonia belsejében is meghonosodott s ha a régi szokások nem is vesztek ki egészen s a bennszülöttek még tovább is a maguk nyelvén beszéltek, az építkezés mindenütt római jellegű, sőt akadnak egyes kőemlékek, melyeknél különbek a dunamenti városokban sem találhatók.

Daciában kezdetben csak egy legió tartózkodott, melynek táborhelye Apulumban állott. Apulum azonban, mint a többi daciai város, a katonaság nélkül is virágzó várossá fejlődött volna, bár bizonyos, hogy csak mint a legió székhelye juthatott elsőrangú jelentőséghez. Septimius Severus (Kr. u. 193—211) alatt Potaissába is került egy legió, de ennek sem lehetett már akkor valami nagy szerepe a város fejlődésében. Legfölebb arról lehet szó, hogy azokon a félreeső helyeken, ahol a segédcsapatok táborai állottak, fészkelte meg magát a katonaság révén a rómaiság. Annyi bizonyos, hogy Dacia bennszülött lakossága, a legyőzött dákok, távolról sem olvadtak úgy be a rómaiságba, mint Pannonia keltái. A legtöbben kivándoroltak vagy a rómaiságtól visszavonulva a hegyek között húzódtak meg. Ez az oka, hogy Daciában a rómaiság a melegházi növényhez hasonlított, nem gyökerezett a talajban s már a III. század közepén megszünt, míg Pannoniában még másfél száz évig fenntartotta magát.



653. kép. Mérföldjelző oszlop Ó-Szőnyről. (Budapest, M. N. Múzeum.)

A római katonaságnak a műveltség terjesztése csak másodrendű feladatát képezte. Első sorban arra való volt, hogy Pannoniát, de különösen Daciát Róma számára biztosítsa s a határvédelemről gondoskodjék. Ehhez képest maga építette a táborokat s minden katonai épületet, sőt téglákat is gyártott, melyek az egyes csapattestek bélyegével vannak ellátva. A katonaság létesítette továbbá a vízvezetékeket, hidakat s a pompás utakat, melyek a táborhelyek között a könnyű közlekedést lehetővé tették. Ezen utak mellett oszlopok emelkedtek, melyek mérföldenként a távolságot az út kiindulópontjától, többnyire a legiók táborának egyik vagy másik kapujától számítva mutatták. A felirat rendesen magán az oszloptörzsön áll. A 653. képben bemutatott oszlopon azonban, mely Brigetio környékéről való, a felirat egy keretbe foglalt külön táblára van vésve s az oszlop tetejét koszorú díszíti. A felirat szerint az oszlopot Alexander Severus császár (222—235) állította.

A római kulturát mindenek felett az egyöntetűség jellemezte. Az emberek az egész nagy birodalomban ugyanazon jog s többé-kevésbbé ugyanazon szokások szerint éltek. A táborok, katonai épületek, utak építése előírt szabályokhoz volt kötve; az amphitheatrumot, fürdőket s egyéb középületeket, melyek nélkül nagyobb provinciális város nem lehetett el, szintén állandó schema szerint építették, melyet Itália épületei nyujtottak, sőt még a lakóházak építésében is az itáliai ház volt többé-kevésbbé irányadó. A technika meg éppen ugyanaz volt mindenütt. Ez az egyöntetűség még a magánéletre is kiterjedt. Nem is képzelhető, hogy a katonatisztek és hivatalnokok másképp akartak volna élni nálunk, mint éltek a birodalom régen civilizált részeiben. Minthogy az idevaló ipar fejletlen volt, úgy hogy a kényesebb igényeket ki nem elégíthette, a műtárgyak majdnem kivétel nélkül idegenből kerültek hozzánk. Hiszen az ú. n. terrasigillata-edények javát Olaszországból importálták. Annál inkább származtak külföldről az oly darabok, minők például a Magyar Nemzeti Múzeumban az elefántcsontból faragott savariai Bacchus-szobor, a kolozsvári múzeumban az apahidai két ezüstkorsó, az aquincumi múzeumban a néger bronzszobrocskája (490. kép) s bizonyára a bronzszobrocskák legnagyobb része, melyeket múzeumainkban látunk.

Városaink, épületeink nem kerültek mindjárt a föld alá, legfölebb a tűzvész rongálhatta meg, hanem még sokáig elhagyatva állottak, miután a római lakosság elköltözött. Rendszeres pusztításuk csak azután következett be, mikor a mai lakosság letelepedett s a követ, téglát az új házakhoz a római épületekből vette. Mai városaink egy részét (Ó-Buda, Szombathely, Pécs, stb.) a római városok fölé építették, ahol pedig ez nem történt, a falak idővel egyre alacsonyabbak lettek, míg a törmelék köztük ugyanabban a mértékben emelkedett s végül egy humusréteg mindent betakart.

A hazai római kőemlékek először Mátyás korának tüntek fel s már akkor kezdték a feliratokat másolni, sőt hamisítani. Az első rendszeres ásatás azonban tudtommal Mária Terézia idejében történt, nevezetesen Schoenwisner volt az, ki akkor Ó-Budán a Florián-téri hypocaustumot felásatta és leírta. Azóta mindig akadtak egyesek, kiket a római épületmaradványok is érdekeltek. A mult század hatvanas éveiben az osztrák műemlékek bizottsága rendezett ásatást az ó-budai hajógyárszigeten. Az újabb időben a legnevezetesebbek lettek azok az ásatások, amelyek 1879 óta Aquincum területén, az Ó-Budától félórai távolságra fekvő ú. n. Papföldön folynak. Egy egész városrész az, amit az ásatások ott napfényre hoztak. Jó ideje, hogy Apulum területén is ásnak. Történtek még ásatások Fenéken, Kismartonban, Kékkuton, legújabban a Veszprém mellett fekvő Rátóton s más helyeken.

A római épitkezést nálunk, mint általában egész északon, a falazásnak az a neme jellemzi, melyhez többé-kevésbbé szabálytalan terméskövek et használtak fel (opus incertum). A legáltalánosabb a mészkő, találunk azonban bazaltot, trachytot és homokkövet is, ha ezeket közelebbről szerezhették be. Ez a falnem csak függélyes falakra volt alkalmas, ezeket is többnyire kelleténél vastagabbra

építették, minthogy egyedül a mészhabarcs kötő erejétől függött a fal szilárdsága. Maguk a kődarabok szerkezeti jelentőséget csak akkor nyernek, ha legalább vízszintes rétegekben fekszenek. De ez a törekvés csak nagyjában ismerhető fel. Annál meglepőbb, hogy helyenként megkisérlették az opus spicatum nevű falnemet. Mint a 654. képen látható példa Aquincumból mutatja, a vízszintes rétegek egyikében a lapos kődarabok jobbra, a másikban balra dőlve vannak elhelyezve, a kalász alakjára emlékeztetve, amelytől ezen falazás a nevét kapta.

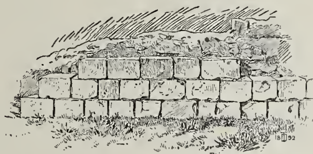


654. kép. Opus spicatum. Aquincum.

A legtökéletesebb falszerkezet, a quaderkövekből álló opus isodòmum, még a császárkori Rómában is kiment a divatból. Egyébként ennek csak a monumentális építkezésnél van értelme s nálunk különösen költséges lett volna a kemény mészkövet szabályos kockákká vagy hasábokká kifaragni. Legfölebb az történt, hogy nagyobb épületeknél, minők az aquincumi fürdők, a sarkokat s kiugró falpilléreket állították elő ilyenekből. Végig quaderekből egyedül az aquincumi amphitheatrum arenáját körülzáró fal épült, annak is csak az arenára néző oldala (655. kép).

A legkevesebb szerepe jutott a falazásnál a téglának, pedig — mint azt a jelenkori építkezésnél látjuk, — e célra ez a legalkalmasabb anyag. A római azonban mindenütt csak elsőminőségű téglát gyártott, finoman iszapolt, kitünően kiégetett agyagból, úgy hogy fáradságos előállítása eléggé indokolja, ha takarékosan bántak vele. Tisztán téglából alig készült tehát nálunk épület, sőt egyes téglafalak is ritkák lehettek. Ellenben ott találjuk többnyire, hol alkalmazását szerkezeti szempontok igazolták, a sarkokon s a boltivekben.

A puszta fal nyers külsejével is számíthat eszthetikai hatásra, így a quaderrakat, sőt a szabálytalan kődarabokból álló fal is, minő a kyklopsi volt, de a mi falaink apró terméskőveikkel messze álltak ettől. Ezért rendesen vakolatburkolattal látták el. Volt azonban eset, mint például az aquincumi amphitheatrum kapualjaiban, hogy csak a kövek rései között kilátszó habarcsot egyszerűen fapálcával laposra simították.



655. kép. Opus isodomum. Aquincum.

A fal mellett a vízszintes gerendázat képezi a másik legfontosabb szerkezeti elemet. A római építkezésben azonban ehhez először hozzájárult a boltozás, mely nemcsak Rómában és Itáliában, hanem mindenütt, hol rómaiak uralkodtak, széleskörű alkalmazást talált. Nálunk, hol minden felépítmény elpusztult, sajnos, többnyire csak az alaprajzból következ-

tethetjük, melyik helyiség lehetett boltozattal ellátva. Az aquincumi nagy fürdő főhelyiségeit — frigidarium, caldarium és tepidarium — bizonyára dongaboltozat fedte, a félköríves apsisok pedig mindenütt csak félkupolával képzelhetők. A fennmaradt építkezés maradványai jelentéktelenebb alkotások. Ott találjuk elvétve a csatornák és azon nyílások felett, melyeken át a meleg levegő a padozat alatt az egyik hypocaustumból átmehetett a másikba. E tekintetben talán a legtanulságosabb példát az aquincumi nagy fürdőben van alkalmunk látni, hol a tepidarium és caldarium elválasztó falát a nyílások sora törte át, melyeknek ívezeteit az őket tartó pillérekkel együtt nagy téglákból a leggondosabban rakták össze. Az ívszerkezetet a föld felett alkalmazva az aquincumi vízvezeték két részlete mutatja. Az ékalakú kövekből épített ívezetek a pilléreket kötötték össze s a kővályút tartották, melyen át a víz folyt. (656. kép).

A római építkezés nálunk nem ismert nagyobb szerkezeti problémákat. Épületeink többnyire kisebbszerűek voltak s a nagyobbakat is a legegyszerűbb technikai kivitel jellemzi. Annál kevésbbé lehet szó az épületek általános művészi kiképzéséről.


656. kép. Vízvezetéki pillér. Aquincum.

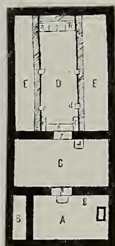
Még a templomépítés nyújthatott leginkább alkalmat művészi formák alkalmazására. Nem egy templom épült a római provinciákban, mely oszlopsoraival, oromtetőzetével az építészeti alkotások sorában az első helyet foglalja el. Ilyenek azonban csak a régebbi provinciákban találhatók, Galliában (Nimes), Dalmatiában (Pola) s többnyire még Augustus korából származnak. Mivel a Száva vidéke is már Augustus alatt került római kézbe, nincs kizárva, hogy Sisciában és Sirmiumban hasonló templomok állottak.

A későbbi időkben mindenesetre nálunk is elterjedt a római istenek kultusza s különösen Juppiternek volt sok tisztelője. A római vallás éppen a római civilizáció egyik alkotórészét képezte. De amint a latin nyelv ki nem szoríthatta az alattvalók anyanyelvének használatát, a belföldi istenek sem mentek feledésbe s tiszteletök is a régi maradt, melynek nem volt szüksége templomra. Annál figyelemreméltóbb jelenség, hogy a császárság alatt magukban a rómaiakban megingott a hit saját vallásuk iránt. Ragaszkodtak ugyan hozzá, de csak azért, mert az államérdek úgy kivánta. Hogy lelki szükségletöket kielégítsék, új isteneket kerestek s azokat nagy számmal megtalálták Keleten. Az új vallásokkal pedig együtt meghonosodott az új istentisztelet, mely egészen más volt, mint a görög- római isteneké.

Itália és a provinciák között e tekintetben nem volt semmi különbség, mert éppen a katonák voltak a különböző keleti vallások legbuzgóbb terjesztői. Daciába maguk a Keletről jött gyarmatosok hozták magukkal. Nem csoda tehát, ha

nálunk a római vallás tiszteletére legfölebb oltárokat, szobrokat állítottak, de templomokat nem emeltek.

A keleti istenségek között nálunk Mithra azonban még eddig az egyedüli, kinek kultuszáról templommaradványok tanuskodnak. Ő volt a legnépszerűbb. Kultuszának fővonását a titokzatosság képezte, mely természetesen legkevésbbé volt föllelhető a görög-római templomépületben. Mint a perzsák, bizonyára idevaló hivei is a legszívesebben barlangokban imádták Mithrát, mint ezt a Sopron melletti rákosi mithraeum bizonyítja, melyet egy barlangban rendeztek be. Érthető tehát, hogy ha akkor is, midőn szabadon álló templomot építettek, annak — mint Aquincumban történt — azáltal igyekeztek barlangszerű jelleget kölcsönözni, hogy egy lejtős oldalba építették olyformán, hogy hátsó része, a tulajdonképpeni szentély majdnem egészen a föld alá került. E szerint legkevésbbé fektethettek súlyt arra, hogy a templom bármily építészeti kiképzést nyerjen. Belseje is, nevezetesen a cella, csak sajátszerű elrendezésével tűnt ki, mely annyira típikus, hogy minden



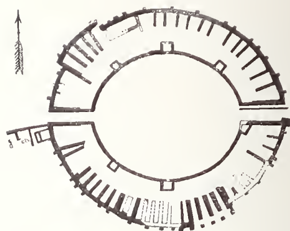
657. kép. Az aquincumi mithraeum alaprajza.



658. kép. Az aquincumi mithraeum cellája.

mithraeumra nézve jellemző. A sarmizegethusai mithraeumból csak éppen a cella hátsó része maradt fenn, az aquincumi (657. kép) azonban egész teljességében áll előttünk s e tekintetben ritka kivételt képez. A cella elrendezése azért is érdekes, mert a keresztény templomok beosztására emlékeztet. Hosszában mindig három hajóra oszlik, melyeket talán csak azért nem választott el egy-egy oszlopsor, mert az egész épület többnyire oly keskeny volt, hogy ezek nélkül — akár boltozattal — könnyen befedhették. A középső részbe hét, Aquincumban csak két lépcsőfok vezetett, míg az oldalhajók 60 centiméterrel magasabban fekszenek s egy-egy falazattal vannak elválasztva, melyekbe félig beépítve, mindegyik oldalon két-két oltárkő áll. (658. kép.) Hátul a cellát egész szélességében egyenes fal határolja, Sarmizegethusában azonban a középső hajó négyszögű apsisban végződött. Az oltárkép az oldalhajók magasságában a középső rész végén volt elhelyezve.

A provinciális építkezést a gyakorlati irány jellemezte, mint általában az egész római építést. Mindenekelőtt oly középületekre volt szükség, melyek az állami érdekeket szolgálták. Az adminisztráció mellett gondoskodni kellett továbbá a nép szórakoztatásáról. Az e célra szolgáló épületeknél tehát főképp a tágasságra törekedtek, hogy minél többen részesülhessenek a közintézmények jótéteményeiben.



659. kép. Az aquincumi amphitheatrum alaprajza.

Leghatalmasabb épületeink kétségkívül az amphitheatrumok voltak. Egészen csak az aquincumi van kiásva (659. kép), míg a sarmizegethusainak alaprajzát ismerjük. Alakjuk a szokásos ellipsist mutatja s elrendezésük — a küzdő teret (arena) gyűrűalakban körülzáró nézőtér (cavea), mely alatt a hossztengely két végén a kapuk nyiltak, — minden amphitheatrumnak közös sajátsága. A különbség a nézőtér felépítésében mutatkozott. Míg a római Colosseumnál — például — a külső körfalat az arkádnyílások hosszú sora töri át s a nézőtér lépcsőzetesen emelkedő ülőhelyei alatt boltozott folyosók és feljárók vannak, Aquincumban a nézőtért határoló két körfal között a tért föld töltötte meg s azon nyugodtak az ülőhelyek. A külső körfal támpillérei, nemkülönben a befelé menő falsarkantyúk (660. kép) csak arra valók voltak,



660. kép. Az aquincumi amphitheatrum.

hogy biztosítsák a külső körfalat a föld nyomása ellenében s legfölebb, hogy még az ülőhelyek süppedését meggátolják. Ezért nincs rendszer beosztásukban s még hosszúságuk is különböző. Csak a két kapu fölött volt dongaboltozat.

Konstrukciót hiába keresünk tehát az aquincumi amphitheatrumnál, a nézőtér szerkezete lényegében olyan volt, minőnek Vitruvius (I. 5) a legerősebb bástyafal (a g g e r) építését előírja s nyilván ezt is tartották szem előtt építői,



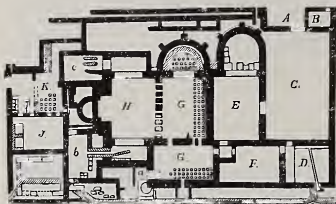
661. kép. Az aquincumi nagy fürdő.

kik alig lehettek mások, mint katonák. Árkádok hiányában aztán a külső körfalon elesett minden építészeti kiképzés. Nem volt annak más tagozása, mint az, melyet a támpilléreknek köszönhetett.

Míg amphitheatruma csak a nagy városoknak volt, f ü r d ő még a legkisebb helyen sem hiányzott. Nagyobb helységekben a magánfürdők mellett nem is egy, hanem több nyilvános fürdő állott. Aquincumban csupán a rendszeres ásatások területén három közfürdő maradványai kerültek napfényre. A római embernek ugyanis a fürdőzés a vele kapcsolatos élvezetekkel majdnem épp oly életszükségletét képezte, mint akár a kenyér. A milyen általános volt ez a szokás, épp annyira megegyezett mindenütt a fürdők beosztása és berendezése. A római fürdő lényeges részei: az a p o d y t e r i u m, f r i g i d a r i u m, t e p i d a r i u m és c a l d a r i u m ugyanis egyiknél sem hiányozhattak. Többé-kevésbbé a sorrend is, melyben elhelyezve voltak, ismétlődött. Építészeti szempontból mindenekelőtt ez az elrendezés érdekelhet. De nem kevésbbé figyelemreméltó az egyes helyiségek belső berendezése.

A sok f ü r d ő r o m között, melyek Magyarországon ismeretesek lettek, az a q u i n c u m i ásatások területén látható talán a legtanulságosabb. Hatalmas falai,

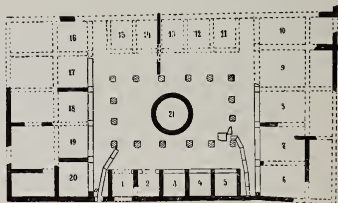
terjedelmes helyiségei első tekintetre szembetűnnek (661. kép). A váróterem *(C)*, az ú. n. apodyterium 18 m. hosszú és 10·8 m. széles s körülbelül ugyanakkorák a többi főhelyiségek. (662. kép.) A szomszédos frigidarium (*E*) a hideg vízzel megtölthető medence befogadására szolgált, mely egyik végén egy félkörű s fél kupolával fedett apsist képezett. Ugyanilyen volt a rákövetkező tepidarium (*G*) alakja, amennyiben kivételesen ez is egy félkörű apsisban végződött. Az utolsó helyiség, a caldarium (*H*) alaprajza a legtagozottabb. Déli oldalán ez is egy félkörű apsissal volt ellátva, melyet később befalaztak, azonkívűl két végén négyszögű medencék állottak, melyek előugró falpillérek közé voltak foglalva. Föltehető, hogy ezek nemcsak itt, hanem a tepidarium és frigidarium medencéi előtt is a szokásos kiképzést mutatták. Mint már megjegyeztem, a mennyezetet az egyes helyiségekben minden valószinűség szerint dongaboltozat alkotta.



662. kép. Az aquincumi nagy fürdő alaprajza.

Ezen fürdőnél az egyes helyiségek sorban egymás után következnek. Elrendezés dolgában annál érdekesebb az aquincumi ásatások területén egy másik fürdő, amennyiben a központi építkezésre nyújt példát. Az épület közepét ugyanis a nagy fürdőmedence foglalja el, s e köré sorakoznak a többi helyiségek, egyik részök a férfi, a másik a női osztályt alkotva.

Városainkban természetesen még más középületek is voltak. Így Aquincumban az ásatások területén látható egy palaestra, melynek nagy udvara mellett volt egy fűthető folyosója, ahol a testgyakorlatokat hideg időben végezhették. Ugyanott napfényre kerültek egy oszlopos épület romjai s a vásárcsarnok (macellum). Ez utóbbinak elrendezése különösen jellemző a római építkezésre. Alakja hosszúkás négyszögű volt s mind a négy oldalán fedett oszlopos tornáccal övezett udvart (peristylium) képezett (663. kép). Az oszlopos csarnok alatt voltak a boltok, míg az udvar közepét köralakú, kisebb oszlopos épület díszítette. A peristylium ugyan a lakóházak típikus részét szokta képezni, de alkalmazták minden esetben, mikor egy bekerített udvar építéséről volt szó.



663. kép. Az aquincumi vásárcsarnok alaprajza.

Pompejiben a lakóháznak is többé-kevésbbé állandó tervrajza volt. A lakó s egyéb mellékhelyiségek kivétel nélkül egy belső udvar, részben az atrium, részben a peristylium körül voltak elhelyezve. Nálunk a lakóházak alaprajza a legváltozatosabb. A pompejibeli schemától való eltérést elsősorban téli hideg

éghajlatunk okozhatta. Vannak házromok, melyek között egy belső udvarnak semmi nyoma. A pompejibeli házak elrendezésére még leginkább egy aquincumi lakóház emlékeztet, a legnagyobb, melyre az ásatások területén akadtak. Van atriuma, mely ugyancsak egyszerű fedetlen udvarból áll, de közepén az impluviumot, melyen át az esővizet elvezették, egy négyszögű kőlap jelzi, melynek közepe tányéralakra be van mélyítve s rózsaszerűleg átlyukasztva. Megvan aztán a peristylium is a ház hátsó részében. Az oszlopos tornác az udvar mind a négy oldalát szegélyezte Az oszlopok alépítményéül egy négyszögű falazat szolgált. A tetők befelé az udvar közepe felé lejtettek. Az oszlopos tornácot különben annyira kedvelték a rómaiak, hogy, mint Aquincumban, az egyik utca mindkét oldalán alkalmazták.



664. kép. Pillér dombor-művekkel. Mészkő. (Tata.)

Magáról az oszloprendszerről, mely a római építészetet annyira jellemezte, csak egyes részletek után mondhatunk ítéletet. Eredeti helyén legfölebb itt-ott egy oszlop vagy pillérláb maradt. Még a törmelékben is ritkán akadnak egyes építészeti részek. Részben elcipelték későbbi építkezésekhez, részben pedig még maguk a rómaiak felhasználták — főleg a nagy és széles párkánylapokat — a sírokhoz, hogy ezek oldalait kirakják velök. Legalább ez volt az eset Aquincumban. — Az egyes darabok különböző épületekből valók, s még nem sikerült egy teljes oszlopot a hozzátartozó gerendázattal együtt összeállítani.



665. kép. Oszlopfő. (Aquincum.)

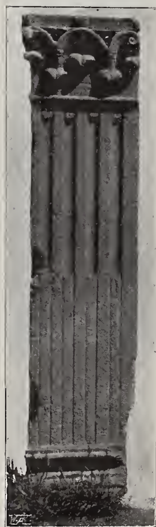
Az oszlopláb mindig külön részt alkotott. Tagozása többnyire az attikai formát mutatja: négyzetes lapon (plinthus) két kidomborodó korongból (torus) áll, melyek közé egy homorú korong (trochilus) van foglalva s az egyes korongokat egymástól síma lécek választják el. Egyszerűbb tagozás esetén — mint azt egy aquincumi pillérlábon láthatni, a felső torus elmaradt, a trochilus pedig fölfelé beljebb hajlik. Egész oszloptörzs nem igen kerül elő, hacsak egészen kis oszlopról nincs szó. De egyes oszlopdobok sem igen találtatnak. Nagyobb törzsdaraboknál különösen szembetünik az oszlopnak vékonyodása. Felülete többnyire

síma, de van barázdás is. Sőt a tatai grófi kastélyban látható, körülbelül $2^1/_2$ m. magas négyszögű pillértörzs domborművekkel van ellátva. A 664. képben bemutatott két oldala félkörű fülkékben álló különféle istenségeket mutat. A szemben álló oldalon felülről lefelé Venus, Juppiter Dolichenus és Diana alakjait ismerhetjük fel. Az oszloptörzs és fej kisebb oszlopoknál — s a töredékek többnyire ilyenektől valók, — egy darab kőből készült. Ha a törzs külön részt alkotott, felső végét gyűrű fogja körül s alatta síma léctag következik.



666. kép. Oszlopfő. (Aquincum.)

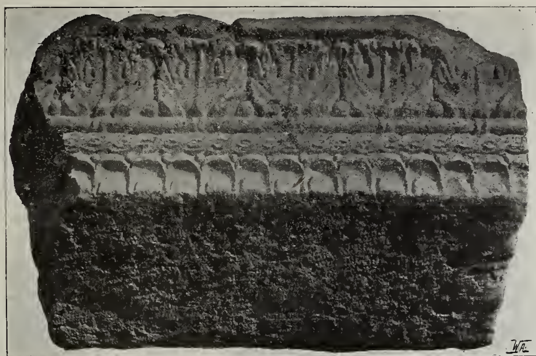
Ami az oszlopfőt illeti, annak egyszerű dór alakja mellett, mint az egész római birodalomban a császárság ideje alatt, nálunk is a korinthosi oszlopfő volt a legkedveltebb. Kivitele azonban rendszerint nagyon kezdetleges. Van olyan is, mely egyetlen levélsorból áll. (665. kép). A leveleken, mint egy aquincumi, nem is egészen kis példányon látható, a középső főér sincs meg. A szélek kevés kivétellel símák, úgy hogy a levelet egyedül annak kifelé görbülő s kissé lefelé hajló felső része karakterizálja. Nem hiányzanak azonban természetesen csipkézett szélű levelek sem, melyek többé-kevésbbé az akanthos-levelekre emlékeztetnek. A levelek közül egyes szárak emelkednek fölfelé, ezekből kétágú keskeny levelek nőnek ki, melyek akként vannak stilizálva, hogy a hosszabb ágak egymásfelé hajolva a sarkokon, csigaalakú volutákat képeznek, sőt van rá eset — mint azt szintén egy aquincumi oszlopfőn láthatjuk, — hogy a rövidebb ágak az oszlop négy oldalának közepén hasonlóképp csigákban végződnek. A 666. képben bemutatott négyszögű pillérfőn, melynek törzse 33 cm., az alsó két sor levél közűl kiemelkedő szárak zsinorral vannak átkötve s mindegyikből duplán levelek hajtanak ki, melyek közűl a beljebb s magasabban állók végei vannak csigákkal ellátva. Talán mondani sem kell, hogy a csigák alkalmazása mindezen esetekben — levelek végein — egészen értelmetlen. Fölülről nézve az oszlopfő mindig négyszögletes, az abacus oldalai azonban, melyeknek közepét többnyire egy-egy gömbölyű domborodás díszíti, befelé menő körívet írnak le. A fal- és homlokpillérek kiképzése egészen hasonló volt az oszlopokéhoz. Aquincumban két pár, egy-egy kődarabból álló kapuoldal látható, melyeken teljes épségükben fennmaradt pillérek vannak kifaragva. Az egyik pillért, melynek magassága 2·30 m., a 667. képben mutatjuk be. A láb



667. kép.
Ajtópillér. (Aquincum.)

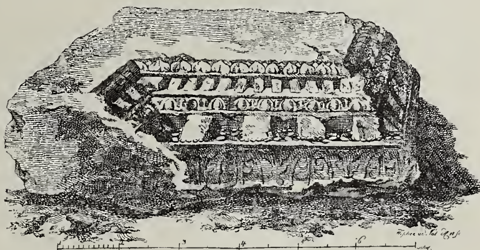
és fő nagyjában olyan, aminő az oszlopokon látható. A pillértörzsön levő barázdákat is a kerek oszlopok mintájára alkalmazták, sőt hogy változatosabbá tegyék, felső végüket apró korongokkal látták el, alsó felében pedig a csatornákba domború pálcatagokat illesztettek.

Áttérve az oszlopokon és pilléreken nyugvó gerendázatra, semmi kétség, hogy az nálunk is három részből állott. Az oszlopokon közvetetlenül fekvő architráv



668. kép. Kőpárkány. (Aquincum.)

tényleg ugyan egy kőgerendából állhatott, de amint azt különben a korinthosi stilus megkivánta, s egy aquincumi példányon láthatjuk, bizonyára a legtöbb esetben lépcsőzetes tagozást mutatott. Az aquincumi darabra került a felirat is. A második rész, az architráv fölött nyugvó fríz, úgy látszik, szintén nem állott síma lapból, hanem, mint megint aquincumi példák bizonyítják, inda- és lombdíszítmények borították. Legkevésbbé hiányozhatott a plasztikai díszítés a főpárkányon, mely a frízt koronázta. Mindenesetre ismeretesek és pedig nagy számmal, nevezetesen Aquincumból, egyszerű párkányrészletek is, melyek csak két keskeny léc közé foglalt síma kymából állanak s ehhez fölül egy



669. kép. Kőpárkánydarab. (Szombathely.)

kissé előálló lap (abacus), lefelé pedig néha egy vályúszerű hornyolat járul. De ép oly gyakoriak azok a darabok, melyekben a tagozás minden részét a legkülönfélébb plasztikus díszítmények, sokszor egészen önkényes összeállításban befödik. Aquincumban ilyen párkányrészekből is több példány látható, melyek közül egyet a 668. képben bemutatunk. Vastagsága 28 cm. Csak éppen legfelül a keskeny abacus síma. A kymát széles, stilizált akanthos-levelek sora díszíti, más esetben palmetták vagy repkénylevelű indák, azután következik egy gyöngysor és szalagfonat, az utóbbit fogsor is pótolhatja és végül egy símaszélű levelekből alakított kyma. Van példa, hol a két kyma között semminemű elválasztó tag nincs.



670. kép. Stukkópárkány. (Aquincum.)

Az oszloprendszer illusztrálásához a legtöbb példát Aquincum emlékei közül vettük, de nem egészen azért, mert legközelebb feküsznek. Meglepő, hogy más múzeumokban, még a Nemzeti Múzeumot sem véve ki, milyen kevés építészeti részlet található. Igen jelentékeny darabok hevernek Szombathelyen a püspöki palota udvarában, nagyméretű cipollin oszlopok és egy párkány, melyek alighanem a IV. századból valók, abból az időből, mikor Savaria a Dunántúl első városa volt, s egyik másik császár fölkereste. Talán éppen a császári palota maradványai. A párkányt a 669. képen mutatjuk be, nagysága s kidolgozása vetekszik Róma hasonló építészeti részeivel. Figyelemreméltó rajta a gyámkövek sora, mely a kyma s a tojásfüzér közé van illesztve.

Középületeink s még inkább a magánházak külseje a lehető legegyszerűbb képet mutathatta, teljes ellentétben a mai épületek többé-kevésbbé gazdag homlokzataival. Mint Pompejiben, bizonyára nálunk is a házak kívül be voltak vakolva és átfestve, de plasztikus tagozással legfölebb egyik-másik ajtónyilás lehetett ellátva. Annál nagyobb gondot fordítottak a rómaiak a belső kiállításra, nagyobbat, mint általában mai nap szokás. Magától értetődik, hogy a nyers falaknak, mennyezetnek s az oszlopoknak és pilléreknek, ha nem készültek kőből vagy márványból, valamiképpen burkolva kellett lenni. E célra szolgált rendesen a vakolat, helyenként a márványburkolat és stukkó. A vakolatot és stukkót azonkívül befestették. Hogy nálunk minő volt a faldekoráció, arra, sajnos, csak egyes töredékekből következtethetünk, hiszen a falaknak legfölebb alsó részei maradtak fenn s a

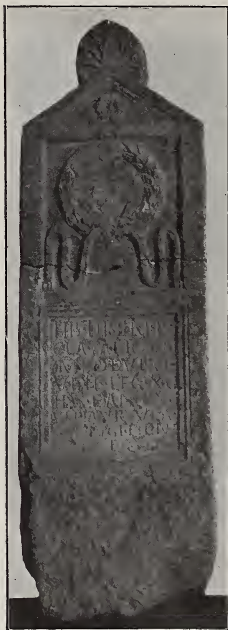
falfestés és stukkódíszítés darabjait többnyire a törmelékben találjuk. Egészben véve az a benyomásunk, hogy az, különösen a mi a falfestést illeti, messze mögötte állott annak, amit Pompejiben látunk. De azért kerültek már nálunk is napfényre, mint legújabban Veszprém mellett, a baláczai dűlőben, oly falfestményrészletek, melyeken a díszítmény és színgazdagság meglepő. A legközönségesebb esetekben a fal különböző nagyságú, négyszögű mezőkből állott, melyek egy színre, leggyakrabban vörösre és sárgára voltak festve. Ha díszesebbé akarták tenni a falat, legtöbbször, úgy látszik, beérték a márvány utánzásával. Ezt a díszítést mutatja az aquincumi múzeumban számos eredeti darab mellett két aquarell, melyek a hajógyárszigeten talált elég jelentékeny nagyságú falfestményrészek után készültek. Mindegyiken a lábazat s részben a középső falfelület olyan mezőkből áll, melyek különböző színű és erezetű márványfajokat ábrázolnak. Az utánzás, ha ugyan a képek hűk, elég sikerültnek mondható. Az aquincumi ásatások területén a nagy lakóház egyik termében a lábazat valóságos márványlapokkal volt burkolva, s közel esett, hogy más esetben festéssel pótolják. Fölhasználták továbbá a falfestésben még a növényi motivumokat: így egyes stilizált virágok mellett egészen természethíven utánzott leveleket és lombozatot találunk az aquincumi falfestésű töredékeken. Ellenben architektonikus, vagy mi több, figurális festésnek alig van nyoma. A falfestést igen sok esetben azonban kiegészíthette a plasztikus stukkódísz. Nevezetesen nagy számmal találtatnak a törmelékben stukkópárkány-darabok, melyek leginkább a falak legfelső részén találhattak alkalmazást. Az aquincumi múzeumban egész sora látható ezen stukkópárkányoknak, melyeken a legkülönfélébb díszítmények előfordulnak; ez a változatosság annál feltünőbb, ha tudjuk, hogy ezeket egyes faminták benyomásával szokták előállítani. A 670. képben mutatunk be egy ilyen párkánytöredéket: sima lécek közé foglalva legfelül stilizált levelek, alább palmetták s legalul tojásfüzér képezik a díszítést.



671. kép. Oltárkő Aquincumból. (Budapest, Nemzeti Múzeum.)

Ha végül a padozatokat nézzük, mindenekelőtt meg kell jegyezni, hogy a római nem ismert fapadlót. Szerényebb viszonyok között terrazzórétegből vagy téglaburkolatból állottak. De azáltal, hogy különböző nagyságú és négy-, hat- és nyolcszögű s piskóta-alakú téglákat használtak fel, a téglapadozat is tetszetős képet nyerhetett. Helyenként márványlapokból volt a padló összerakva. Művészeti szempontból azonban csak a mozaikpadlók jöhetnek szóba s ilyenek sem hiányoztak nálunk, mint azt a szombathelyi, soproni, óbudai, várhelyi stb. leletek mutatják.

Ezen padozatok színes külsejükkel és díszítményeikkel egyaránt kitűnnek. A díszítő motivumokat a legkülönfélébb geometriai minták: három-, négy-, hat- és nyolcszögek, körök és félkörök, aztán maeander, szalagfonat, egymásba fonódó csigaszalagok alkották, melyek sokszor a legváltozatosabb módon többnyire díszes keretekké voltak különböző alakú mezők köré összeállítva, melyeket vagy egyes alakok, vagy egész jelenetek díszítettek. Így a Sarmizegethusában 1820-ban talált, de ma már csak rajzból ismert két mozaik egyikén Priamus Achilleus előtt térdel Mercurius és Automedon jelenlétében, a másikon Paris mond ítéletet az előtte álló Juno, Venus és Minerva szépségéről. Elég figyelemreméltó figurális mozaikot találtak Aquincumban is, erről azonban alább lesz szó.



672. kép. Sírtábla. Mészkő. (Aquincum.)

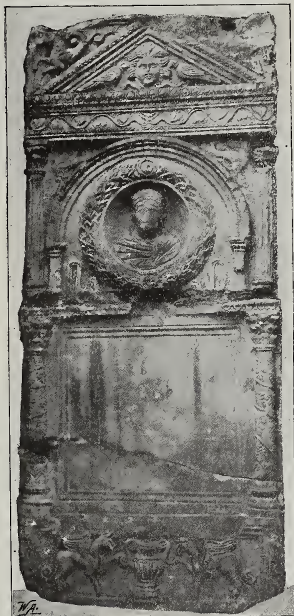
A szobrászatnak nálunk első sorban dekorativ feladata volt. A díszítés elemeit részint az építészeti formák s az ezeken alkalmazott plasztikus díszítmények szolgáltatták, részint a dombormű, amennyiben valamely építészeti keretbe illeszkedett.

Kőemlékeink egyik nagy csoportját az oltárok képezik, melyeket egyesek és testületek, magánosok és közállásban levők az istenek tiszteletére a templomokban és kápolnákban, templomudvarokban, nyilvános tereken s a lakóházakban egyaránt, többnyire fogadalomból (arae votivae) állítottak. Legfontosabb volt rajtok a felirat, mely megnevezte az istent s azt, a ki vele az istent megtisztelni akarta. A felirat kedvéért faragták az oltárt s díszítése főképp arra való volt, hogy a fölirat hatását többé vagy kevésbbé emelje. Az alapformája azonban mindig ugyanaz, egy architektonikusan kiképzett talapzat, mely esetleg arra is jó volt, hogy reá az istenség szobrát állíthassák. Három részből áll, a lábazatból, törzsből s a fejezetből. A lábazatot alkotta egy négyszögű kőlap s rajta egy síma kyma két keskeny léc közé foglalva. A törzs egy négyszögű kőhasáb, melynek egyik széles oldalán áll a felirat. A lábazatnak megfelelő tagozást mutat a fej is, melyet egy alacsony kockalap koronáz. Azonban csak három oldalon látható ezen tagozás, a negyediket símán hagyták annak jeléül, hogy azt egy fal eltakarta, a mely elé az oltárokat állítani szokták. A díszítmények az oltár majdnem minden részére kiterjedhettek. Így a tetejét koronázó rész sarkait vagy akroterionok — többnyire palmetta alakjában — díszítették, vagy rózsák azon gömbölyű párnatagok végein, melyek az oldalakat szegélyzik s közepükön zsinórral

vannak átkötve, míg felületüket olykor levelek borítják. Azonfelül a homloklap is különféleképp lehetett díszítve: háromszöggel, rózsával, csigákkal stb. A párkányhoz tartozó abacus legkedvencebb díszítése egymásfelé hajló stilizált levelek sorozatából áll. A törzsnek oldallapjai legtöbbnyire símák, későbbi időben a feliratnak keretbe foglalása majdnem elmaradhatatlanná lett, a keretek rendesen egyenes vonalúak s egyszerű hornyolatból állanak, de mint a 671. képben bemutatott oltáron látható, a keret felső része barokszerű cikornyás kanyarulatokat is képezhet. Az oldallapokon, ha ugyan van ábrázolás, legtöbbször egyfelől az áldozási kannát, másfelől a nyeles csészét látjuk. De van rá eset, hogy keretbe foglalt istenségek egész alakú domborképei díszítik. Kivételesen a lábazat plinthusa is van díszítve.

Egy másik nagy csoportja kőemlékeinknek a halottak kultuszát szolgálta s nem kevésbbé megkívánta a plasztikus díszítést.

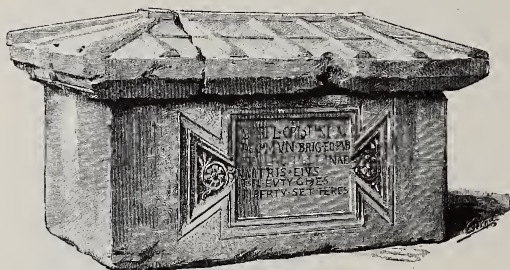
Lássuk előbb a sírtáblákat, melyek egyes sírok fölé állítva, az elhúnytak emlékezetét voltak hivatva fenntartani. Rendesen négyszögű lapos kőlemezek, melyeken többnyire csak az egyik oldal, melyen a felirat állott, volt faragványokkal ellátva. A legrégibb sírköveken, melyek — mint felirataik is bizonyítják — még az I. század végéről származnak, csak a feliratot találjuk keretbe foglalva, melyet egy háromszögű orom koronáz. Körülbelül ezekkel egykorú a 672. képben közölt sírkő, mely azonban már két mezőre van osztva s a felsőt egy koszorú díszíti, mely alul szalaggal van átkötve. Az orom közepén rózsa van, csúcsából pedig egy stilizált palmetta emelkedik ki. Egyidejűleg megjelenik az elhúnyt alakja is a felirat fölött, egy négyszögű mélyedésben foglalva helyet, mint például az aquincumi múzeumban Castricius sírkövén (687. kép), melyen a dombormű egy álló katonát teljes fegyverzetben ábrázol.



673. kép. Sírtábla. Mészkő. (Budai várkert.)

Építészeti jellege eddig csak az oromnak van némileg, a fejlődés folyamán azonban a sírkő felső része kápolnaszerű kiképzést nyert, s az architektonikus motivumok szolgáltak egyáltalában a mezőkre való beosztás alapjául. Az orom sarokakroterionokat kap, melyek vagy szabadon állanak, vagy csak domborúan vannak kifaragva. Alatta a fülkét a kő szélein féloszlopok szegélyezik, melyek

egy vízszintes gerendázatot hordanak s ezen nyugszik az orom. Van rá példa, hogy a vízszintes gerenda hiányzik s az orom szárai közvetetlenül az oszlopokra



674. kép. Szarkofág Aquincumból. (Budapest, Nemzeti Múzeum.)

vannak fektetve. Ilyenkor az elhúnyt vagy elhúnytak képei az orom alá érnek s egy kagylóalakú boltozat koronázza a fülkét. A feliratos mező két oldalán borostyánlevelű indák, szőlővesszők futnak felfelé vagy szintén lapos pillérek emelkednek. — Mindehhez hozzájárulnak a plasztikai díszítmények, melyek esetleg nemcsak az építészeti részeket borítják, hanem minden szabad tért betöltenek E tekintetben a legérdekesebb sírköveink egyikét mutatja be a 673. kép. Az orom fölötti két sarokban ú. n. hippocampusok láthatók, az orom közepén pedig két madár között Medusa feje. Azonkívül díszítve vannak az orom szárai s a három tagú gerendázat minden része, a párkány tojásfüzérrel, a friz szívalakú levelekkel ellátott indával. A gerendázatot két függélyesen menő barázdákkal ékitett féloszlop tartja, de van arra is példa, hol mindkét felől két-két oszlop, illetve pillér áll. Mint továbbá képünkön láthatjuk, a szélső oszlopokon belül azokhoz alacsony síma pillérek simulnak, melyek egy félköríves architrávot tartanak. Kívül a sarkokat ismét delfinek töltik be, szájukban halakat tartva. Ezen keretben az elhúnyt mellképe egy alul szalaggal átkötött koszorú közepén foglal helyet. A feliratnak szánt mező üres, bizonyára azért,



675. kép. Kőlap sírkápolna tetejéről. (Aquincum.)

mivel sírkövünk előbb készült, mint vásárlója akadt, a kinek kivánsága szerint a feliratot utólag bevésték volna. Ezt a mezőt is, melynek különben hornyolt kerete van, két felől féloszlopok határolják, korinthosi főkkel s szőlővenyigékkel átkötött oszloptörzsekkel. A rajtok nyugvó gerendázat, mely a felső aedicula talapzatául szolgált, hiányos, a menynyiben a kő épen ezen a helyen kettétört, de még látható díszítményének némi maradványa. Végül legalul, a feliratnak szánt mező alatt, egy krater két oldalán griffek állanak s egyik lábukkal fogják az edény füleit. Igen sok esetben a kraterből szőlőindák ágaznak kétfelé.

Ilyen gazdag építészeti és ornamentális dísze ugyan csak egyes sírköveinknek van, de másfelől, annál nagyobb azok száma, hol a figurális domborművek vannak túlsúlyban. Általában igen gyakori eset volt, hogy sírköveink nemcsak egynél több elhúnytra vonatkoztak, hanem azok a hozzátartozók, kik még életben voltak, mikor a sírkövet felállították, s ugyanazon sírkő alatt kivántak pihenni, előre gondoskodtak, hogy képmásaik szintén ugyanazon sírkőre kerüljenek. Sírköveinket tehát számos esetben több képmás díszíti, házastársak, kik egymással kezet fognak, egész családok, a mely esetben a gyermekek a felnőttek előtt egy második sorban állanak. A mellképek helyett egész alakok is előfordulnak, mint például a nevezetes acsai sírtáblán. Szokás volt továbbá, hogy a sírköveket oly jelenetekkel ellássák, melyek az elhúnytak állását, foglalkozását illusztrálják. A katonák sírkövein külön mezőkben, melyek vagy középen, vagy a felirat alatt láthatók, lovasok, illetve szolgák fordulnak elő, kik egy vagy két lovat vezetnek. Nálunk különösen sok olyan sírkő ismeretes, melyeken kocsikkal találkozunk. A kocsik két vagy négy kerekűek, hátsó részükön utazók ülnek, elül a kocsis, ki a kocsi elé fogott két lovat hajtja. A kocsi előtt lovasok nyargalnak. Az életből vett más jelenetek, mint például vadászatok sem hiányzanak. A legállandóbb azonban az áldozati jelenet egy keskeny mezőn, mely mindig a kő közepén, a sírfelirat fölött foglal helyet. Egy háromláb mindkét oldalán egy-egy áldozó alak áll. Mint például egy csákvári sírkövön a Nemzeti Múzeumban láthatjuk, legszélül, külön mezőkben még egy-egy Attist ábrázoltak.


676. kép. Sírkápolna. (Marosnémeti.)

A rómaiak azt hitték a halottról, hogy az a sírban folytatja földi életét. Sírja volt a háza s ennek alakja lebegett szem előtt még akkor is, midőn a sír

befödésére szolgáló téglazsindelyeket tetőalakra illesztették össze. Ugyanez a gondolat még világosabb kifejezést nyert a szarkofágban.

A római szarkofág két részből áll, a négyszögű ládából és fedeléből. Leginkább ez utóbbi juttatja eszünkbe a ház formáját: nyerges tetőalakja van, melynek két vége egy-egy háromszögű oromfalat képez. Az oldallapoknak is többnyire az a kinézése, minő a cserépzsindelyekkel fedett háztetőké volt, a lapos fedőtéglák összeérő szélei fölé helyezett imbrexeket vagy kiemelkedő lapok vagy félhengerek jelzik, minők az imbrexek a valóságban voltak s a sarkokon antefixumok emelkednek. Egy aquincumi szarkofágon (674. kép) a fedélnek mind a négy oldala lefelé hajlik. A ládán csak az egyik hosszú oldal jött tekintetbe, az, amely a nézővel szemben állott. Csak kivételesen vannak a két keskeny oldalon is faragványok, nevezetesen mithologikus ábrázolások, mint a szegzárdi szarkofágon a Magyar Nemzeti Múzeumban. Az előoldal sincs egészen a domborműveknek szánva, mint az itáliai szarkofágokon, hanem közepét a felirat foglalja el, rendszerint kerettel ellátott mezőn, melynek az imént említett aquincumi szarkofágon, ú. n. albumalakja van. Máskor a keret két oldalát paizsok (ú. n. pelták) díszítik. Míg a keret felső és alsó oldalai mindig egyenesek, a két merőleges oldal épp úgy, mint a 671. képben bemutatott oltáron, kanyarulatokból áll, melyek a római barok stílust jellemzik. A felirat két oldalán végre különféle szoborművek állhatnak: fáklyára támaszkodó geniusok, Attisok vagy más jelképes alakok, ritkábban az elhúnytak álló képmásai. A szegszárdi szarkofágon Amor és Psyche csoportjai láthatók a fülkeszerű bemélyedésekben, melyek fölül sokszor hasonlóképp barok záródást mutatnak.



677. kép. Juppiter. Mészkő.
(Budapest, Nemzeti Múzeum.)

A holtak eltemetése nálunk a kereszténység hatása alatt lett általánossá, főleg a III. és IV. században. Ezért oly gyakoriak a Dunántúl a szarkofágok, míg Erdélyben, hol a római élet már a III. század közepén véget ért, a legritkábbak. Korábban a holtakat elégették s hamvaikat urnákba rejtették, melyek elhelyezésére a gazdagabbak díszes sírkápolnákat építettek. Ezekből azonban

legtöbbnyire csak egyes darabok maradtak fenn, még pedig úgy, hogy a későbbi korban egyes sírok előállításához felhasználták. Több helyen kerültek elő már így egyes kőlapok, melyek eredetileg kétségkívül sírkápolnák részeit képezték. A Csákváron talált két kőlapon kocsijelenetek vannak ábrázolva, hasonlóképp a pestmegyei Tökről származó s Tinnyén, Vásárhelyi Géza birtokában levő két kőlapon, míg egy harmadik, pillérrel díszített kőlap egy táncoló nőt mutat. A 675. képben bemutatott aquincumi kőlap bizonyára szintén egy sírkápolna része volt, még pedig az, mely fedőlapul szolgált. Három széle párkányokkal van ellátva s az egyik lapját, melynek a párkányok szerint lefelé kellett fordítva lenni, kerek, tányérszerű keretbe foglalt szakállas fej díszíti. A sarkokon látható lyukak arra valók voltak, hogy azokban az oldalakat alkotó pillérek csapjait megerősítsék.


678. kép. Pan szobra. Mészkő. (Marosnémeti.)

Eddig tudtommal egyetlen eset ismeretes, hogy az összes részek megkerültek s egy sírkápolnát a maga teljességében sikerült összeállítani: Maros-Németiben, Gróf Kuun Géza parkjában látható ezen nevezetes síremlék egészen azonképpen, amint egykor Micia temetőjében állott (676. kép). Fülkeszerű kápolnát alkot, mely három oldallapból és egy boltozott tetőzetből áll. Belül a hátteret s kívül az oldallapokat domborképek díszítik: egy családot ábrázoló csoportok. A fülke homlokpillérein egy-egy kigyó, az íven lombfüzér látható. Az orom tetejét fenyőtoboz koronázza, míg a sarokakroterionok gyanánt fekvő oroszlánok szolgálnak, melyek bikafejbe harapnak. Egy emberi fej két fekvő oroszlán között olykor a sírkövek tetején is előfordul.


679. kép. Silvanus. Mészkő. (Aquincum.)

Az önálló szoborművek szintén többnyire az istentisztelet és a halotti kultusz szolgálatában állottak. A kerek szobrok általában ritkábbak, mint a domborművek. Az utóbbiak kisebb-nagyobb táblákból állanak s leginkább mint a hívők ajándékai vagy mint oltárképek templomokban, kápolnákban voltak elhelyezve.

A kerek szobrok kevés kivétellel kis méretűek s hasonló rendeltetésök lehetett. Ezek közé való Juppiter szobra (677. kép) a Nemzeti Múzeumban, mely az istent egy trónuson ülve ábrázolja. Haja fejéről hosszú fürtökben lelóg, arcát bajusz és szakáll fedi, felső teste meztelen, lábai köré a köpeny van csavarva,



680 kép. A hosszútelki Mithratábla. Mészkő. (Déva.)

melynek csücske a bal vállon látszik, térdén nyugvó jobb kezében villámnyalábot tart, míg fölemelt bal keze a kormánypálcát fogta. Fölemlíthető még Silvanus két álló szobra az aquincumi múzeumban, ugyanott Mercurius szobra a mithraeumból, továbbá Fortuna és Victoria szobrai, a dévai múzeumban a sziklából születő Mithra (Mithra petrogenitus), Aquincumban egy fáklyatartó alak szintén egy mithraeumból, a nagyszebeni Bruckenthal-féle múzeumban Hecate híres szobra. Valamennyinél különb Pan szobra (678. kép), mely Maros-Németiben, néhai gróf Kuún Géza parkját díszíti s bizonyára eredetileg is a szabadban, valamely gazdag római polgár villájában állott. Magassága 150 cm., vagyis életnagyságú. Bakkecskelábai csonkák, nemkülönben két keze. Fején két kecskeszarv van, fülei hegyesek, orra görbe s hosszú fürtös szakállt visel. Egy sziklán keresztbe tett lábakkal ül s komor, gondolkozó arckifejezéssel néz maga elé. Ellenben kétségkívül a halottak kultuszával állottak összefüggésben Medea szobra az aquincumi múzeumban, továbbá az ugyanott látható Ikarus, kinek szobraival különben másutt is, így a Nemzeti Múzeumban, Szombathelyen, Fűzítőn Világhi Gyulánál találkozunk. Mindkettőt szimbolikus vonatkozása miatt alkalmazták a síremlékeken.

Legnagyobb az isteneket ábrázoló dombormővek száma. Az aquincumi múzeumban egy dombormű található, melyen Juppiter és Juno egymás mellett ülnek, Gyulafehérváron a Batthyányi-könyvtárban két tábla, az egyik Apollo, a

másik Nemesis álló alakjaival, Tordán szintén két dombormű, az egyiken Asklepios és Hygieia vannak, a másikon Bacchus egy Silenusra támaszkodva, a Nemzeti Múzeumban Liber és Libera. A legszámosabbak Silvanus domborképei, ki Pannoniában nyilván azért volt a legnépszerűbb isten, mivel az emberek főfoglalkozása a kertek, mezők és erdők mívelésében állott. A Nemzeti Múzeumban egy domborképen Silvanus magában, egy másikon három Silvana társaságában áll. Mindkét dombormű Aquincumból származik. Az aquincumi múzeumban is van Silvanust ábrázoló két domborkép, az egyiket a 679. képben mutatjuk be. A szakállas, öregképű isten téli öltözetet hord, fején hegyes kucsmát, lábain rojtos csizmákat. Alsó ruhája, a tunica, dereka körül fel van kötve, köpenye azonban csak a mellét takarja félig s a bal karján átvetve hátul szabadon lelóg. Jobb kezében egy görbe kerti kést tart fölfelé, balkezében pedig egy tölgyágat. Jobbra lábainál egy kutya fekszik s figyelve emeli hozzá fejét.

A görög-római istenségek domborképei azonban mégis ritkábbak azokhoz képest, melyeken az idegen istenek előfordulnak. Így magát Mithrát egész sereg domborképen találjuk, többnyire a bikaölést ábrázoló jelenetben. Ilyen tábla van Aquincumban kettő, a Nemzeti Múzeumban egy, aztán több darab Gyulafehérvárott, Déván pedig a sarmizegethusai mithraeumból egész sereg. Ugyanott található a hosszútelki Mithratábla, melyet a 680. számú képben mutatunk be. A középen Mithra egy földreroskadt bika hátán térdel, melynek egyik patáját jobb lábával leszorítja, balkezével fejét fölfelé rántja s jobb kezével (mely letört) egy kést döf a szügyébe. A sebből fakadó vért egy kígyó és egy kutya nyaldossa, míg nemző részét egy skorpió rágja. Teste köré szalag van kötve, a minővel az áldozati állatokat szokták feldíszíteni. Mithra fejével félrefordul, ifjú arcát hosszú fürtök veszik körül, fején phrygiai süveget hord, vállára kötött chlamysát a szél magasan lobogtatja, jelezni akarván, hogy az isten üldözte a bikát, mielőtt leteríthette. Térdig érő tunicája a csipők körül fel van kötve, lábait nadrág fedi.



681. kép. Juppiter Dolichenus. Mészkő. (Komárom.)

Két oldalt egy-egy fáklyatartó áll, szintén keleti módon öltözve, phrygiai süveggel és nadrágban. Az egyik fölfelé emelte a fáklyát, a másik lehajtva tartotta. Fölül a barlang széle látszik, mely a jelenet színhelyéül szolgált. Kívül az egyik felső sarokban a Nap, a másikban a Hold mellképei szoktak előfordulni. Egyes nagyobb

táblákon, de kisebbeken is, a mellékjelenetek egész sora járul még hozzá, melyek külön keretekbe foglalva a főjelenetet mind a négy oldalon körülveszik. Kevésbbé gyakoriak, de azért figyelemre méltók Juppiter Dolichenus ábrázolásai, akinek kultuszát, mint a neve is mutatja, a rómaiak a sziriai Doliche nevű városból kapták. Ezeken az isten mutatni akarván erejét, egy bika hátán áll, egyik kezében magasan a villámot, a másikban egy kétpengéjű bárdot tartva. Szakállas arca Juppiterre emlékeztet, azonban fején szintén phrygiai süveg van, míg testét páncél fedi, mintha római katona volna. A legérdekesebb Dolichenus dombormüt most a komáromi múzeum őrzi, amely oda Brigetio területéről mint Milch Ármin ajándéka került (681. kép). Az Egyptomból származó Isis és Serapis kultusza is el volt nálunk terjedve s reá vonatkozó domborműveket eddig Aquincumban és Sarmizegethusában találtak. Az előbbi helyen kettőt, az utóbbin hármat. Isis és Serapis, illetve Pluto (Dis pater) és Proserpina egymás mellett állanak, vagy, mint a két aquincumi táblán s a mult évben Sarmizegethusában talált s a lugosi püspök birtokában levő domborművön, mely eddig ezen emlékcsoport legszebb darabja (682. kép), külön trónusokon ülnek. Serapis épp ugy mint Juppiter szakált és hosszú fürtökben lelógó hajat hord, egy tunica azonban felső testét, sőt karjait is befedi, bal kezében a kormánypálcát fogta, leeresztett jobb kezében pedig az alvilág kulcsait tartja. Lábánál a háromfejű Cerberus áll. Isis, kinek testét lábig érő tunica s szintén egy térdei köré csavart köpeny födi, balkezével egy gyümölcscsel telt kosarat szorít magához, míg bal keze körül egy kígyó csavarodik s a kosár felé emeli fejét. Közbűl egy nő áll s jobb kezében kalászokat tart, ellenben Serapis jobb oldalán Mercuriusnak egyik kezében a caduceust, a másikban egy pálcát látunk. Végre a domborműveknek még egy csoportjára utalhatunk, melyeket újabb időben Hampel József gyűjtött össze és ismertetett. A thrák lovasistenek képei ezek, többnyire azonban egészen kisszerű faragványok; jelentékenynek talán csak az a dombormű mondható, melyet Duna-Penteléről kapott a Nemzeti Múzeum.



682. kép. Isis és Serapis. Mészkő. (Lugos.)

*

Némi bizonyossággal csak a kőemlékekről állíthatjuk, hogy idehaza készültek. Egészen bizonyos természetesen csak azon esetben ez, mikor a felhasznált anyagról kimutatható, hogy a közelből való. Így az aquincumi kőemlékek legnagyobb része a szomszédban fejtett mészkőből áll. Különben is nagyon költséges és körülményes lett volna a nagyobb kőemlékeknek messzi vidékről való szállítása. A legtöbb kőfaragvány mindenesetre helyben készült, de azért olyan pontok sem hiányoztak, hol a kőfaragóipar különösen virágzott. Ezek közé tartoztak a Sirmium mellett fekvő márványbányák, melyekről a Passio Sanctorum IV. Coronatorum című irat szól. Diocletianus parancsára itt a Napistennek egy 25 láb magas alakját készítették, de amikor a császár Aesculapius szobrát rendelte meg a keresztényeknél, ezek a bálványképet vonakodtak megcsinálni.

Szoborműveinknek nem annyira művészi, mint archaeologiai becse van. Eredetiséget ne keressünk rajtuk, az általában a római művészet gyönge oldala. Legkevésbbé találjuk meg a császárság korában, midőn úgyszólván minden alkotó erő kimerült. Itáliában s főképp Rómában még a görög mintákat másolták, a mi szobrászaink azonban már csak másolatokat láthattak, vagy ilyeneket sem, hanem mintalapok után dolgoztak.


683. kép. Medea. Mészkő. (Aquincum.)

A görög-római istenek ábrázolásai ugyanazon állandó típusokat mutatják, azok szerint vannak az idegen istenségek is faragva s többnyire csak az attributumok különböztetik meg. Serapis alakja ugyanaz, mint Juppiteré, Juppiter Dolichenus feje és Juppiteré között nincs semmi különbség. Ugyanazon istenség ábrázolásainál legfölebb a részletekben vannak eltérések, például a kéztartásban, mint Silvanusnál, ki jobb kezét, melyben a kerti kést szokta fogni, hol maga előtt, hol leeresztve tartja. Ugyanez áll a domborművekre nézve, melyeken több alak fordul elő. Az egyes alakok egészen konvencionálisak, mint azt az Isis-táblákon látjuk. Mindössze az történhetett meg, hogy a mellékalakok elmaradtak.

A legtípikusabb Mithra bikaölési jelenete, mely tudvalevőleg arra a kompozicióra vezethető vissza, mely a bikaáldozó Nikét az athéni Akropolison ábrázolta. Ez a jelenet a legapróbb részletekig ismétlődik a kisebb-nagyobb táblák végtelen sorozatán, még a két fáklyatartó sem hiányozhatik a jelenet két végén. Éppúgy kötve volt a szobrász keze a mithologiai ábrázolásoknál, aminők a Nemzeti Múzeumban Medusa megöletése Perseus által, Iphigenia hajóra szállása, Ganymedes elrablása, Leda a hattyúval, Marsyas bűnhödése, Mars és Rhea Sylvia, Ariadne a labyrinthus bejárata előtt, a Minotaurus megöletése Theseus által, Aquincumban Priamus Achilleus előtt s mások.

Ha egyik-másik darabon sikerült kompozicióval találkozunk, minő például Ganymedesé, az nem annak érdeme, ki a táblát faragta, hanem ama véletlenségnek, hogy a mintakép jó volt. Bizonyára ilyen véletlennek köszönhető, hogy az aquincumi múzeumban látható Medea-szobor (683. kép) a számos hasonló alkotás között a legközelebb áll egy herculaneumi falfestményhez, s mint kimutattam, még leginkább nyújthat fogalmat Timomachos-nak, a Diadochusok kora legnagyobb festőjének híres Medeaképéről. A szobor feje, mely a törzshöz egy csappal volt erősítve, hiányzik, testét lábig érő alsó ruha fedi, mely a csípők fölött át van kötve, köpenye a bal vállat és bal kart takarja és a jobb felső



684. kép.
Birkózó atléták.
Mozaik. (Aquincum.)

lábszár fölé húzva, csücskét a két elől összekulcsolt kéz fogja, melyek egyúttal a bal vállhoz támasztott kard markolatját szorítják. Jobbra, lábainál áll a két gyermeke, keresztbe tett lábakkal.

A mozaikokon előforduló alakok és jelenetek természetesen szintén többé-kevésbbé ismert ábrázolások replikái. Az az aquincumi mozaik, melyre már föntebb hivatkoztam, két birkózót ábrázol (684. kép), kik annak jeléül, hogy atléták, hajukat csomóba kötve viselik. A palaestrai jelenetre utal továbbá a maeander-kereten belül jobbra látható pálmaág, melylyel a győztest kitüntették, feljebb a három strigilis, minőkkel birkozás után a testet a reákent olajtól és

reáragadt homoktól megtisztitani szokták, balfelől az olajtartó üst s egy gyámkövön álló csésze, melybe az olajat használat előtt öntötték. A mintát a birkozók csoportjához azon ismert ábrázolások szolgáltatták, melyek Heraklest mutatják, amint Anteust a földre akarja teperni. A felügyelőt guggoló helyzetben, kezében pálcával, már csak úgy komponálták hozzá, de meg is látszik rajta, hogy hozzá minden előkép hiányzott.

A portraitábrázolás ugyan szintén görög mintáktól függött, de a természethűségre való törekvés a római portraitszobroknak mégis bizonyos eredetiséget kölcsönzött. Nálunk is szokás volt a tereket, középületeket szobrokkal díszíteni, melyek császárokat, helytartókat s egyik-másik érdemes polgárt életnagyságban vagy még azon fölül ábrázoltak. A bronzszobrokból azonban legfölebb egyes részletek maradtak fenn, így az aquincumi múzeumban egy kéz és egy láb látható, mely egy senatort megillető sarút visel, a Nemzeti Múzeumban Sziszekből egy lovasszobor több töredéke, a ló patája, a lovas térde, kézfeje, stb. Az aquincumi lábon egészen világos az aranyozás. A kőszobrok bizonyára számosabbak voltak, de csak egyes álló vagy ülő alakok lehettek. Ilyen teljesen ép szobrot sem ismerünk ugyan, ott van azonban az aquincumi múzeumban egy fej, a gyulafehérvári múzeumban pedig egy szobor, melynek csak éppen lábai és kezei csonkák (685. kép). Olyan viseletben, aminőt ez a szobor mutat, csak a császárokat szokták ábrázolni: a testet ugyanis egy díszes páncél fedi, mely majdnem térdig ér s dereka körül a hadvezéri szalaggal van átkötve, míg a köpenynek vége a bal vállon fekszik. Kérdéses azonban, hogy melyik császárt ábrázolta a szobor. A fej s az arc egész határozottan egyik ismertebb császárra sem mutat, a kevésbbé ismertek között még leginkább Clodius Albinus (196—197) vagy Pescennius Niger (193–194) azok, kiknek hasonló arcuk van az érmeken. Csakhogy ezen császároknak meg semmi szerepök sem volt Daciában.



685. kép. Római császár. Márványszobor. (Gyulafehérvár.)

Önállóknak legfölebb azok a szoborművek mondhatók, melyek az elhúnytakat ábrázolták, vagy a mindennapi életből vett jeleneteket mutatnak. Ez az önállóság azonban csupán annyiból áll, hogy olyan értelemben, mint a többi fajta faragványoknál, kész mintaképek nem állottak rendelkezésre. Az arcokon van még a legtöbb kifejezés, a római arctípus egészen kétségtelen, mely sokszor az által, hogy szakál előfordul, egészen egyéni vonásokat mutat. Csak egészen kis dolog a 686. képben bemutatott dombormű az aquincumi muzeumban — egy síremléken alkalmazott betét lehetett, azt hiszem azonban, elég alkalmas arra, hogy azon portraitképekről, melyek halottakat ábrázoltak, fogalmat nyújtson. Máskülönben ezen ábrázolások között a legnagyobb hasonlatosságot találjuk. A sírköveken előforduló mellképek majdnem kivétel nélkül ugyanazon motivumokat mutatják a ruházatban s a karok tartásában. A jobb kéz mindig a mellen nyugszik, igen sokszor a bal kéz is s legtöbbször egy irattekercset (végrendeletet) tart, mely esetben azt a jobb kéz kinyujtott mutatóujja érinti. De a jobb kézben is lehet valami, alma, csésze, vagy a mikor az illetőt közelebbről jellemezni akarták, kalapács, orsó. Nők a bal kezükben esetleg kosarat tarthatnak s ezen pihen a másik kéz. Egy aquincumi sírkövön az anya jobb kezében pólyás gyermekét fogja. A házastársak rendesen kezet fognak, vagy az egyik a másiknak vállára teszi a kezét. A viseletben csak a bennszülött nők ábrázolásán van különlegesség: a csavart karika (torques) a nyak körül, a vállakon a nagy fibulák, s a kezeken a dúdoros karperecek. Nem kevésbbé konvencionális motivumokkal találkozunk az álló és ülő alakokon. A ruházat közönségesen egy tunicából áll, mely a csípők felett fel van kötve s a jobb vállon összetűzött köpenyből, mely hátul szabadon lelóg, mint azt például a nevezetes acsai (Fehérm.) sírkő domborképein láthatjuk. Elvétve akad olyan alak, mely togát visel. Azon bennszülött nők, kiket egyik-másik sírkő egész alakban ábrázol, lábig érő szoknyát hordanak, a Patevilla-féle aquincumi sírkövön a nőnek azonkívül köténye van.



686. kép. Arcképes síremlék. Mészkő. (Aquincum.)

A legindividualisabb ábrázolásoknak látszanak a sírköveinken előforduló katonák, de természetesen csak a külsőségekben. A legnevezetesebb síremléket e fajtából az aquincumi múzeum őrzi. Castriciust, a II. segédlégió egyik katonáját ábrázolja ezen sírtábla (687. kép) álló alakban, teljes fegyverzetben, aminő az a Kr. u. első században volt. Fején két szarvval díszített sisak van, testét sima páncél fedi, mely elé lelógó szíjakból álló cingulum van kötve, jobb oldalán lóg a kard, mely a vállra akasztott hevederhez van erősitve, bal oldalán a tőr, jobb kezében két hajító dárdát tart, míg bal keze egy kerekded paizs felső szélét fogja. Egy



687. kép. Castricius sírköve. Mészkő. (Apuincum.)

másik síremléken, ugyancsak az aquincumi múzeumban, egy katona a fiával együtt van ábrázolva, az apa a II. segédlégiónak kürtöse (cornicen) volt s a bal vállára akasztva hordja a kürtöt, melynek szájrészét a jobb kézben maga előtt tartja. A sírkő körülbelül a III. századból való lehet, amikor a katonai viselet megváltozott, a katonák egy jobb vállukon összetűzött chlamyst viseltek s a derekuk köré a cingulum helyett egy elül karikával összefogott öv volt kötve.

Az elhúnytak képmásain kívül még aztán egyes jelenetek vannak a sírköveken, a sablonos áldozás, melyben nincs semmi kompozició, a bennszülöttekre vonatkozó síremlékeken a két, vagy négykerekű kocsifogat utasokkal, katonák síremlékein lovasok vagy egy-két ló, melyeket lovászok kantárszáron vezetnek s más hasonló mellékjelenetek, melyek az elhúnytak viszonyaira vonatkoznak. Más, a napi életből vett jelenetek legfölebb a sírkápolnákon fordultak elő, mint domborképek azokon a kőlapokon, melyekből a síremlék össze volt állítva. A leggyakoriabbak nálunk a kocsijelenetek, aminőkkel a tinnyei (Pestm.) s a Nemzeti Múzeumban levő csákvári (Fehérm.) domborképeken találkozunk. A Marosnémetiben álló sírkápolna oldalain, mint láttuk, az egész család csoportképe ismétlődik. A síremlékekhez tartozhattak egyes kerek szobrok is, melyek az elhúnytat ábrázolták. Ilyen lehetett a 688. képben bemutatott életnagyságú női szobor az aquincumi múzeumban. A fej hiányzik. A testet kettős ruha takarja. Az alsó ruha (stola) az egész testet a földig befödi, úgy, hogy csak a két láb beburkolt hegye látszik ki a vastag redők alól. A köpeny (palla) a jobb karról a mellen át rézsutos



688. kép. Ruhás női szobor. Mészkő. (Aquincum.)

irányban fölmegy a bal vállra, egyetlen vastag ráncba szedve, melyet a jobb kéz elől összefog, hátul aztán szabadon lelóg s ismét jobbról a térden alul fel van húzva az előrenyúló bal karig s azon átvetve gazdag redőkben omlott le a bal láb mellett. A nyakat s a jobb kart a csukló körül egy-egy gyöngysor díszíti.

Jóízlésű ember nem talál gyönyörűséget a provinciális kőemlékeken, jegyzi meg találóan Hampel. Mert nemcsak eredetiség nincs ezen ábrázolásokban, hanem a kivitelök is többnyire gyarló. Vannak egészen esetlen, durva faragványok, melyek mint karikaturák festenek. Egyes domborképeken, különösen Mithratáblákon csak éppen egyes kalapácsütésekkel jelezték a körvonalakat. De hát nem is szobrászkéztől erednek a mi kőemlékeink, hanem kőfaragók csinálták bizonyára napszámban s a legtöbb esetben nem is megrendelésre, hanem a raktár számára, mint ezt a felirat nélkül maradt sírkövek, szarkofágok egészen kétségtelenné teszik. Nagyon természetes, hogy ezek az emberek az esetleg előttük álló mintán csak a külsőségeket látták s nem a belső tartalmat, arckifejezést, úgy hogy a Marosnémetiben álló Pan szobra a maga kifejezésteljes arcával majdnem csodaszámba megy. Sőt megtörténhetett, hogy azzal sem voltak egészen tisztában, mit faragnak. Legalább másképp nem tudjuk megmagyarázni, miért tart az aquincumi Medea kard helyett egy érthetetlen gerendát a kezei között. Igen gyakran megesett továbbá, hogy a ruházat különben jó motivumait elrontották, az egyes testrészeket aránytalanul dolgozták ki, mint például az imént ismertetett aquincumi nőszobron, melyen a jobb felső comb túlhosszú. De másfelől, igaz, hogy kevés számmal, azért olyan művekkel is találkozunk, melyeken a munka tisztasága és gondossága meglepő s ha a provinciális művészet fokát akarjuk megítélni, csak azt szabad néznünk, mikor az illető mesterember a tőle telhető legjobbat akarta produkálni.

Nem szabad végre felednünk, hogy kőemlékeinken legalább bizonyos részek polychromiával voltak ellátva, mely nemcsak a hatást emelte, hanem alkalmas lehetett arra, hogy színekkel pótolják azt, a mit a kőfaragó vésője elmulasztott. Kőfaragványainkról a festék természetesen máig lekopott, csak éppen egyes nyomokból állapíthatjuk meg. Ezek arra engednek következtetni, hogy a vörös, sárga és kék színek domináltak s ezen színeket nemcsak a felirat, az építészeti részek, hanem főkép a figurális ábrázolások mutatták. A komáromi Dolichenus-reliefen az isten páncélja aranynyal volt bevonva.

Dr. Kuzsinszky Bálint.

MEGJEGYZÉSEK.

1. *Az ó-kor keleti népeinek művészetéről* szóló részt szerzője 1902 nyarán imprimálta.

2. A *90.* és *133.* képek megfordítandók.

3. A 299. lapon alulról a 8. sorba *illesztendő: (405. kép).*

I. MŰVÉSZEK MUTATÓJA.

É. = építész; F = festő; Sz = szobrász; Év = éremvéső; Gv = gemmavéső; Ö = ötvös; Vf = vázafestő.



II. HELY- ÉS TÁRGYMUTATÓ.









